
UC-NRLF
B 3 966 397



# LA

# SAISON MUSICALE

PAR UNE

**RÉUNION D'ÉCRIVAINS SPÉCIAUX**

1866

PREMIÈRE ANNÉE

SOMMAIRE :



PARIS

ACHILLE FAURE, LIBRAIRE-ÉDITEUR

18, RUE DAUPHINE, 18

—

1867

LA

# SAISON MUSICALE

Paris. — Typographie Morris et Cᵉ, rue Amelot, 64.

# LA
# SAISON MUSICALE

PAR UNE

**RÉUNION D'ÉCRIVAINS SPÉCIAUX**

**1866**

**PREMIÈRE ANNÉE**

SOMMAIRE :



PARIS

ACHILLE FAURE, LIBRAIRE-ÉDITEUR

18, RUE DAUPHINE, 18

1867

# INTRODUCTION

---

Le but que se propose ce livre est de donner l'historique fidèle du mouvement artistique durant la période d'hiver 1865-66.

Cet espoir, nous y comptons, ne sera pas une chimère. Partant de ce principe, que toutes les opinions sont également respectables devant la critique, lorsque la bonne foi les accompagne, que d'ailleurs des parcelles de vérité se trouvent souvent mêlées à l'erreur, comme le grain d'or au sable des rivières, nous

1

avons pensé qu'un seul ne suffisait pas à pareille tâche.

Malgré l'impartialité la plus loyale, tout homme appelé à juger doit craindre de se laisser abuser sur la vraie portée des opinions hostiles aux siennes. C'est ainsi qu'à la Cour d'assises on voit un défenseur plaider la cause même des coupables avérés.

Ce livre est donc une tribune libre, où il n'y aura pas de coupables à juger, mais seulement des dissidences à discuter.

Toutes les manifestations de l'art musical durant la période écoulée y seront étudiées par les plus habiles et les plus autorisés.

C'est assez dire qu'un semblable ouvrage n'était possible qu'avec le concours des écrivains éminents par lesquels l'opinion est régie.

Leur sympathique et bienveillante collaboration ne nous a pas manqué. Ce recueil ne sera donc pas un annuaire, seulement bon à consulter pour un fait ou une date, ce sera un livre pittoresque et vivant, une mosaïque d'idées attrayante et animée, où chacun retrou-

vera les siennes soutenues par une plume aimée.

La saison musicale a dit son dernier mot, voici venir le tour des annalistes. Ce livre vous les présente réunis en imposant aréopage; faites-lui bon accueil.

P. LACOME. E. NEUKOMM.

---

## COUP D'ŒIL GÉNÉRAL SUR LA SAISON MUSICALE

Au mois de mars dernier, M. le comte Bacciocchi, surintendant général des théâtres, adressa une lettre à M. de la Rounat, directeur de l'Odéon, pour lui recommander de toujours juger consciencieusement, et dans le plus bref délai possible, les pièces nouvelles qui lui étaient présentées, soit qu'elles méritassent d'être jouées ou qu'elles ne le méritassent point. Dans cette lettre, M. le comte Bacciocchi disait : « Vous n'ignorez pas, et j'aime à vous le rappeler, que si l'État accorde à l'Odéon une subvention qui assure

son existence, c'est avant tout pour ouvrir la carrière aux jeunes gens, en leur offrant, d'un côté, l'exemple des maîtres par la représentation de l'ancien répertoire, et, de l'autre, en leur permettant de se produire eux-mêmes quand ils ont composé des œuvres dignes d'encouragement. » Ajoutons que les représentations d'ouvrages de l'ancien répertoire doivent contribuer surtout à former le goût du public.

La déclaration concernant les jeunes auteurs est de toute évidence, mais il n'était pas inutile que le gouvernement la fît. Le but d'une subvention théâtrale n'est pas d'aider un directeur à faire fortune, elle doit « assurer l'existence » de son théâtre, afin qu'il n'ait aucun prétexte de sacrifier les intérêts de l'art aux siens propres. Cela est si vrai que le Théâtre-Lyrique n'a obtenu une subvention que parce qu'il avait dûment prouvé qu'il n'est pas un simple lieu d'amusement, mais une institution musicale d'une importance réelle. Il serait absurde que le gouvernement, c'est-à-dire les contribuables, la France entière, subventionnât des théâtres de Paris s'il n'en devait résulter un profit pour l'art en général. Cette absurdité serait d'autant plus forte que les autres villes de l'empire soutiennent elles-mêmes leurs principaux théâtres, tandis que Paris, dont on connaît les riches ressources, non-seulement ne paye rien aux entre-

prises de spectacle, mais encore en tire de larges bénéfices par les loyers de certaines salles et par l'impôt du droit des pauvres.

L'avertissement donné à l'ancien directeur de l'Odéon ne serait-il pas urgent aussi pour les théâtres impériaux de musique ? C'est ce que nous allons examiner. Fatigué de discussions de détails, surtout de celles provoquées par la demande des artistes de l'orchestre de l'Opéra relativement à une augmentation de leur traitement, le gouvernement a rendu ce théâtre à l'administration privée, en conservant la direction à M. Perrin. La subvention annuelle de 820,000 francs est augmentée de 100,000 francs à prendre sur le budget de la maison impériale. L'Opéra s'occupera-t-il désormais davantage des jeunes compositeurs, ou, pour parler plus exactement, des compositeurs n'ayant pas encore eu l'occasion de faire apprécier leur talent ? Rien ne le donne à espérer. A moins d'être un musicien d'un mérite généralement reconnu, il a été presque impossible jusqu'à présent d'aborder notre première scène lyrique.

Il y a quelques années, M. A. Royer, alors directeur de l'Opéra, avait eu une idée excellente : c'était de faire composer des opéras en un acte ou en deux actes pouvant se donner avec un ballet. De tels ouvrages eussent été d'autant plus opportuns que, pour

un ballet en deux ou trois actes, on était obligé, et on l'est encore aujourd'hui, de donner en guise de lever de rideau quelque fragment d'opéra, par exemple deux actes de *Lucie* ou un acte de *Guillaume Tell*, ou de reprendre quelque ouvrage ancien tel que *la Xacarilla*, écrit par un Italien, ou *le Dieu et la Bayadère*, mauvaise production de Scribe et d'Auber, reprise en janvier dernier. L'essai tenté par M. Royer eût surtout pu devenir un moyen de mettre à l'épreuve les jeunes compositeurs à qui l'on pouvait croire quelque talent pour le grand opéra. N'est-ce pas *le Roi David* qui a servi de début à M. Mermet, malgré le grand nombre d'années écoulées entre la représentation de cet ouvrage et celle de *Roland à Roncevaux*? N'est-ce pas *Sapho* qui a fait connaître M. Gounod? Il est vrai que Mme Stoltz désirait jouer le rôle de David et que celui de Sapho plaisait à Mme Viardot. Tout le monde ne saurait avoir cette bonne fortune.

La tentative de M. A. Royer s'est bornée à trois ouvrages : *la Voix humaine*, de M. Alary; *la Mule de Pedro*, de M. V. Massé, et *le Docteur Magnus*, de M. E. Boulanger. Sans parler des textes qui étaient fort mal choisis, MM. Alary, Massé et Boulanger étaient connus comme plus ou moins aptes à l'opéra comique, mais nullement au grand opéra. Cette tentative devait donc avorter, et l'on n'a pas songé de-

puis à la renouveler dans des conditions plus rationnelles. Il est rare même qu'on demande à un compositeur français la musique d'un ballet; on l'a fait par exception pour *le Roi d'Yvetot*, œuvre sans grande valeur, donnée au commencement de janvier dernier, et, selon toute apparence, déjà oubliée.

La direction de l'Opéra semble en proie à une tentation croissante de désespérer des compositeurs nationaux. Pour l'inauguration de la nouvelle salle de ce théâtre, on annonce un ouvrage dont Verdi doit écrire la musique. Ce maître a droit, en effet, à s'essayer une seconde fois sur la scène de l'Opéra, après n'y avoir réussi qu'assez imparfaitement dans *les Vêpres siciliennes*. Mais s'il ne réussit pas mieux? Depuis *la Reine de Saba*, on paraît avoir renoncé à M. Gounod, et c'est un tort. M. Félicien David doit être surpris de l'oubli où on le laisse depuis *Herculanum*. M. Mermet a droit à donner un pendant à *Roland;* M. Reyer aussi mérite des égards. Avec Meyerbeer, Rossini, *Don Juan*, *le Trouvère*, et une subvention annuelle de près d'un million, l'existence de l'Opéra est certainement assurée; mais M. le surintendant général des théâtres ne saurait se déclarer satisfait, ni les compositeurs français non plus.

Passons à l'Opéra-Comique. D'après le cahier des charges, ce théâtre doit annuellement donner, en œu-

vres nouvelles, un total de vingt actes. Or remontons de quelques années, mais pour faire grâce à la triste administration de M. Beaumont, commençons en 1862. Dans cette année, l'Opéra-Comique a représenté quatre ouvrages nouveaux, formant un total de sept actes; en 1863, même compte; en 1864, six ouvrages nouveaux, total treize actes; en 1865, deux ouvrages nouveaux : *le Saphir*, *le Voyage en Chine*, total six actes; déficit des quatre années : quarante-sept actes. Pendant tout l'été et tout l'automne de l'année dernière, on n'a fait que reprendre des ouvrages plus ou moins anciens, qui, montés à la hâte, ont été en partie médiocrement interprétés. Ce sont *les Mousquetaires de la Reine*, d'Halévy; *Marie*, d'Hérold; *les Deux Chasseurs et la Laitière*, de Duni, et *les Porcherons*, de M. Grisar. Depuis le 1er janvier, on a repris *le Nouveau Seigneur de village*, de Boieldieu, et *l'Ambassadrice*, de M. Auber, et l'on a donné deux ouvrages nouveaux : *Fior d'Aliza* et *Zilda*, auxquels il faut ajouter *la Colombe*, jouée précédemment à Bade. Sous le rapport des recettes, grossies d'une subvention annuelle de 240,000 francs, on n'a pas eu à se plaindre. Quant à donner des ouvrages de jeunes compositeurs, particulièrement de lauréats de l'Institut, on n'y paraît plus songer.

Le Théâtre-Lyrique s'habitue de plus en plus à demander les succès d'argent exclusivement à l'Allemagne et à l'Italie; pour ce qui est des jeunes compositeurs, il tend à suivre la même voie que l'Opéra-Comique. Il jouit d'une subvention de 100,000 francs, formant à peine la moitié de ce qu'il paye à la ville de Paris pour le loyer de la salle et le droit des pauvres (1). La seule condition qui lui est imposée, c'est de jouer tous les ans un ouvrage en trois actes d'un lauréat de l'Institut n'ayant pas encore eu d'opéra représenté à Paris. Après l'échec des *Pêcheurs de Perles*, de M. Bizet, M. Carvalho a usé de la faculté qu'on lui a laissée de mettre l'œuvre obligatoire au concours, tant la pièce que la musique. Il a obtenu ainsi *la Fiancée d'Abydos*, paroles de M. J. Adenis, musique de M. Barthe. Représenté à la fin de l'année dernière, cet ouvrage n'a pas justifié les éloges que d'avance on en avait faits; le poëme est médiocre et dépourvu d'intérêt, la partition n'a eu que ce que l'on appelle un succès d'estime.

Qu'en faut-il conclure? C'est que, comme nous le savons déjà, de tels concours sont un expédient de

(1) Pour l'exactitude du compte, il faut ajouter que la sous-location des boutiques attenant au théâtre rapporte environ 50,000 francs; il reste donc à prendre 50,000 francs sur la recette des représentations.

valeur douteuse. Les littérateurs d'un talent éprouvé ne se soucieront pas d'entrer en lice, et les compositeurs seront obligés d'accepter le poëme couronné, quand même il leur convient mal. D'ailleurs, c'est toujours une imprudence d'aborder le théâtre par un ouvrage en trois ou quatre actes. Ne vaudrait-il pas mieux donner, au lieu d'un grand ouvrage, plusieurs opéras en un acte ou en deux actes et laisser les compositeurs libres de choisir des textes conformes à leur talent? Si l'obligation imposée au Théâtre-Lyrique doit subsister, il faut en prescrire de semblables et de plus nombreuses à l'Opéra et à l'Opéra-Comique, en raison des subventions plus considérables dont ils jouissent.

Il serait aussi à souhaiter que M. Carvalho, lorsqu'il donne une œuvre d'un jeune compositeur, montrât plus de discernement dans le choix, et ne s'exposât pas à être accusé, à tort sans doute, de céder à des considérations étrangères à la valeur de l'œuvre. Ce n'est pas assez d'annoncer solennellement que l'opéra joué est le « premier ouvrage » de l'auteur. Ni *le Roi des Mines*, de MM. Dubreuil et Chérouvrier, ni *le Rêve*, de MM. Chivot, Duru et Samary, ne me donneront tort. Et *le Sorcier* donc, pièce et musique de Mme Anaïs Marcelli! *Les Dragées de Suzette*, de MM. J. Barbier et Delahaye, musique de M. Hector

Salomon, méritent seules quelque attention. Ces deux derniers ouvrages n'ont vu la rampe qu'une quinzaine de jours avant la clôture annuelle de la salle.

Peut-être croira-t-on que les petits théâtres offrent un refuge aux compositeurs dédaignés par les théâtres impériaux. Ce serait le renversement de toute justice, de tout bon sens, que les directeurs non subventionnés eussent mission de mettre à l'essai des musiciens qui, dès qu'ils seraient avantageusement connus, s'empresseraient d'offrir leurs services aux directeurs subventionnés. Voyons cependant ce qu'il en est.

Les Bouffes-Parisiens ont terminé la saison musicale par une déclaration de faillite. Non-seulement ils étaient liés envers M. Offenbach par un traité des plus onéreux, mais encore la liberté des théâtres leur a porté un grave préjudice, tandis qu'elle n'en a point causé à d'autres théâtres ou leur a même été profitable. D'ailleurs, les Bouffes donnent principalement de grosses farces; il est plus difficile qu'on ne pense de réussir dans le genre créé par M. Offenbach; il n'est pas même prudent de le tenter. Un compositeur doué d'un talent sérieux sera peu disposé à le rapetisser dans l'opérette bouffe, et, s'il le fait, il risque d'y perdre plus qu'il n'y pourrait gagner. Restent les Fantaisies-Parisiennes, ouvertes depuis les premiers

jours de décembre dernier. M. Martinet a commencé par faire flèche de tout bois; il tâtonne, il cherche sa route. Un de ses torts, c'est d'avoir repris un insipide opéra de Donizetti et un pastiche de Castil-Blaze; un autre, c'est d'avoir voulu faire concurrence au théâtre du passage Choiseul par de grosses bouffonneries. *Les Deux Arlequins*, de M. Émile Jonas, sont la meilleure partition qu'il ait fait connaître; en dernier lieu, il a donné *le Chevalier Lubin*, agréable petit opéra comique, de M. Adrien Boieldieu. Mais la réputation de MM. E. Jonas et A. Boieldieu n'est plus à faire. Quant à d'autres théâtres donnant des opérettes, la musique a peu à gagner par des ouvrages qui ne sont guère que des vaudevilles. Le théâtre Saint-Germain a échoué dans ses tentatives musicales françaises et italiennes; le Grand-Théâtre-Parisien a cru sage de s'en tenir à *Jeanne Darc*, de M. G. Duprez.

Ah! si du moins le gouvernement allégeait les charges qui pèsent sur les entreprises de spectacles, en supprimant l'inique droit des pauvres, plus considérable même que les droits des auteurs! Ce serait la moindre des faveurs que la ville de Paris pût accorder à ses théâtres. A bien calculer, c'est la subvention qui, dans les théâtres impériaux, sert à payer le droit des pauvres. Il y a deux ans, le Corps législatif

avait exprimé le vœu que le gouvernement examinât si la ville de Paris ne devait pas apporter une part de la subvention de ses théâtres; ce vœu vient d'être ratifié par le Conseil d'État : espérons donc qu'il ne restera pas stérile.

Les compositeurs eux-mêmes n'ont pas trop protesté jusqu'à présent contre les procédés des directeurs des scènes subventionnées; c'est apparemment parce qu'ils craignaient de s'infliger une mauvaise note auprès de ces dispensateurs de la félicité convoitée. Mais la faim commence à chasser le loup du bois. Dans l'assemblée générale de la Société des auteurs et compositeurs dramatiques, tenue le 24 mai dernier, le rapporteur, M. J. Barbier, a rendu compte du résultat des démarches faites par la commission pour engager le directeur de l'Opéra-Comique à jouer de temps en temps un acte d'un jeune musicien. M. de Leuven a demandé un délai d'un an pour se libérer de ses engagements. La commission s'est contentée de cette déclaration, et il faut avouer qu'elle n'a pas été exigeante. Pourquoi la Société des compositeurs de musique n'a-t-elle pas protesté, de son côté, au lieu de se borner à rédiger des travaux scientifiques et à faire entendre dans ses séances des compositions qu'elle ne se charge pas de publier? Remarquons que la Société des auteurs dramatiques se propose de

créer une agence de librairie : c'est un exemple à suivre par les compositeurs de musique.

Revenons maintenant à l'Opéra-Comique. Si les bons ouvrages n'abondaient dans le répertoire de ce théâtre, on pourrait craindre qu'il n'arrivât à faire concurrence aux théâtres de vaudevilles et de mélodrames. La vogue de *la Belle Hélène* et de *Barbe-Bleue* lui fait-elle envie? Les deux seuls ouvrages qu'il ait donnés l'année dernière, ce sont, comme nous l'avons vu, *le Saphir* et *le Voyage en Chine*. *Le Saphir* est une pièce médiocre, à intrigue plus vulgaire que plaisante ; M. F. David a été bien puni d'avoir gaspillé son talent à de pareilles fariboles. *Le Voyage en Chine* est un vaudeville spirituel et amusant, où la musique n'est qu'un hors-d'œuvre ; la partition de M. Bazin ne brille point par l'originalité et elle entre pour peu dans l'inépuisable succès de l'ouvrage. *Fior d'Aliza* est venue faire diversion : ce maladroit arrangement d'un roman de M. de Lamartine ne peut s'intituler opéra comique que par la musique de M. Massé, quoique M. Massé ait fait de son mieux pour prendre un ton tragique. Malgré la faveur dont ce compositeur jouit dans le public, malgré le nom de M. de Lamartine et d'autres éléments de réussite, étrangers à la valeur de l'œuvre, *Fior d'Aliza* est arrivée avec peine à trente-quatre représentations ; c'est quatre de plus

que pour *les Amours du Diable*, de M. Grisar, qui, il y a peu d'années, ont obtenu au même théâtre un succès aussi brillant en apparence, aussi éphémère en réalité.

Ce nouvel échec du genre mélodramatique contribuera sans doute à faire préférer l'opéra-vaudeville, et nous ne tarderons pas à en voir les preuves. Pour commencer, nous avons eu à la fin du mois de mai *Zilda*, bluette en deux actes, tenant le milieu entre l'opéra comique et la bouffonnerie, avec une musique très-légère n'accusant en rien l'origine allemande de M. de Flotow. Puis est venue *la Colombe*, autre bluette qui n'ajoutera rien à la gloire de M. Gounod.

*Zilda* nous amène à un autre grief : c'est l'abus d'œuvres de compositeurs étrangers et la façon dont on traite celles qui méritent d'être données. Dieu nous préserve de toute tentation de chauvinisme, mais il est permis de demander qu'on ne néglige pas les compositeurs français plus qu'il n'est utile. M. de Flotow n'a certes point à se plaindre de l'accueil fait à *l'Ame en peine*, et surtout à *Martha ;* mais si l'Opéra-Comique veut des ouvrages du style et de la valeur de *Zilda*, il n'a que l'embarras du choix parmi les musiciens français connus ou inconnus. Quelques jours avant *Zilda* nous avons vu, au Théâtre-Lyrique, *les Joyeuses commères de Windsor*, opéra bouffe

de Nicolaï, très-goûté dans toute l'Allemagne. C'est une plaisanterie médiocrement divertissante et dont la musique, moitié française, moitié italienne, ne méritait point de passer le Rhin. L'ouverture est assez connue, mais sa place n'est pas aux concerts de musique classique.

Les représentations des chefs-d'œuvre de Gluck, de Mozart, de Weber, ne sont pas seulement admissibles, elles sont nécessaires pour former le goût du public et des artistes en leur faisant connaître les plus belles créations de l'art musical, à quelque nation qu'elles appartiennent. Mais pourquoi s'occupe-t-on si peu de les donner fidèlement? Les théâtres impériaux paraissent avoir renoncé à d'éhontés pastiches comme on en voyait autrefois. L'insuccès de la monstrueuse dislocation de *Cosi fan tutte*, perpétrée il y a trois ans au Théâtre-Lyrique, a démontré à M. Carvalho qu'arracher un morceau à la situation pour laquelle il a été écrit n'est pas chose absolument indifférente. Il s'en faut pourtant qu'aujourd'hui tout soit au mieux; *la Flûte enchantée* nous l'avait déjà prouvé. Qu'est-ce au fond que le *Don Juan* donné à l'Opéra, sinon une sorte de pastiche où la musique de Mozart est entremêlée tantôt de fragments d'œuvres instrumentales du même auteur, ajoutés pour le ballet et les entr'actes, tantôt de réci-

tatifs qui presque tous sont de Castil-Blaze? Plusieurs morceaux ont été ou supprimés, ou mutilés, ou changés de place ou de situation. La plupart des personnages sont plus ou moins dénaturés; celui de Donna Anna surtout est travesti d'une façon révoltante. En prenant en considération les défauts de l'exécution, on trouve que Mazetto et le Commandeur sont seuls bien reconnaissables.

Le *Don Juan* de la place du Châtelet n'est pas plus authentique. Certainement il valait mieux remplacer les récitatifs par des dialogues plutôt que de les défigurer; mais si du moins on avait donné pour les dialogues une traduction exacte du texte italien! On s'est passé de ballet, mais on a pratiqué plusieurs changements de décors non justifiés; l'ouvrage a été divisé en cinq actes comme à l'Opéra, et pour tout le reste on n'a pas montré plus de scrupule qu'à ce théâtre. Excepté Donna Anna et le Commandeur, tous les personnages sont plus ou moins méconnaissables, soit par la faute du traducteur, soit par celle des exécutants. Cependant les deux arrangements ont obtenu beaucoup de succès: que serait-ce donc si de telles œuvres étaient bien rendues? Les cent premières représentations des *Noces de Figaro*, auxquelles pourtant Mozart eût eu considérablement à redire, ont rapporté au Théâtre-Lyrique plus de 500,000 francs.

*La Flûte enchantée*, jouée jusqu'à présent cent vingt-sept fois, a produit près d'un million. Pourquoi, au lieu d'aller chercher des bouffonneries pseudo-germaniques, M. Carvalho ne donne-t-il pas *le Freyschutz* « dans son intégrité, » comme il l'a promis depuis longtemps ?

Les maîtres étrangers font la prospérité du Théâtre-Lyrique ; il n'en est pas de même à l'Opéra. Les cent premières représentations de *l'Africaine* ont produit 1,060,000 fr. ; néanmoins le théâtre s'est trouvé en déficit, à cause des sommes folles absorbées non-seulement par la mise en scène, mais encore et surtout par le rachat du congé des artistes. C'est aussi dans ce dernier but qu'on a dépensé plus de 80,000 fr. pour *Don Juan*, dont la reprise a eu lieu au commencement d'avril et dont cependant les représentations ont dû être interrompues au bout de six sémaines à cause du congé de M. Faure. On voit qu'il ne suffit pas de payer aujourd'hui aux chanteurs des appointements doubles de ceux qu'on payait il y a trente ans quand les chanteurs avaient plus de talent. Les bonnes voix sont-elles devenues plus rares? Nullement. Le niveau de l'intelligence a-t-il baissé? Pas davantage. Il faut donc que l'enseignement du chant soit défectueux au Conservatoire comme ailleurs. Que par exception et après de longues années un artiste

parvienne à une position éminente, ce n'est là rien moins qu'une preuve irréfragable de ce que ses premières études ont été bien faites. Pour juger un élève, il faut le prendre à la sortie de l'école. Aux concours du Conservatoire de l'année dernière, vingt-six prix ont été décernés pour le chant, l'opéra et l'opéra comique. Les deux lauréats qui se sont le plus distingués sont M[lles] Bloch et Mauduit. Toutes les deux possèdent de bonnes voix et de belles dispositions dramatiques, mais on a pu amplement voir, lors de leurs débuts à l'Opéra, qu'elles ne savent qu'à demi ou qu'elles savent mal ce qu'elles auraient dû apprendre au Conservatoire. La chose qu'on enseigne le mieux dans cet établissement c'est à défigurer la musique des maîtres; cette habitude déplorable s'est même introduite aussi dans certaines classes de violon et de piano, sous la pleine approbation du directeur de l'école et de celle du jury des examens.

Pour l'inauguration de la salle de concerts du Conservatoire restaurée, on a exécuté une ouverture de M. Dubois, grand prix de l'Institut de 1861, et la cantate qui a valu à M. Lenepveu le grand prix de l'année dernière. Ces deux compositeurs ont montré un talent remarquable pour le style pittoresque et l'orchestration. Leurs dispositions dramatiques ne pourront se développer qu'avec le temps et par des

études sérieusement suivies. Dans le désarroi où se trouve aujourd'hui l'opéra français, les jeunes compositeurs ne savent d'abord qu'imiter le style mis à la mode par l'école d'Auber et d'Adam, et où l'expression musicale est trop souvent sacrifiée aux vocalises brillantes, aux sémillants airs de danse et à toute espèce de mignardises. Un petit nombre de compositeurs cherchent à suivre, comme MM. F. David, Gevaërt, Mermet et plus timidement M. Massé, une voie rationnelle en ayant soin toutefois de ne s'écarter du style généralement reçu qu'autant qu'ils le jugent nécessaire ou permis. Très-peu osent rompre en visière à la mode comme MM. Berlioz, Reyer et Gounod, quoique M. Gounod, dans ces derniers temps, ait dévié de sa route par de trop fréquentes concessions.

Puisque, parmi les compositeurs français comme dans le public, le plus grand nombre ne sait point, ou ne veut point distinguer le pur style dramatique du style de bravoure, de la musique de danse et des effets simplement bruyants, nous ne pouvons être surpris qu'on soit si peu d'accord sur la musique religieuse et, par conséquent, qu'on en produise si peu qui mérite ce nom. Mais il devrait, du moins, être hors de conteste que la musique d'église doit différer de la musique théâtrale par le fond et par la forme. Un des événements de la saison qui ont le plus excité la

curiosité du public, c'est l'exécution de la messe de l'abbé Liszt à l'église Saint-Eustache. On peut reprocher à Liszt d'avoir poussé trop loin la dramatisation de la messe, mais le succès que son œuvre a obtenu dans d'autres villes prouve qu'elle est loin d'être sans mérite et qu'une seule et médiocre exécution ne suffit point à la faire connaître.

La musique militaire aussi a eu son grand événement ; c'est l'Allemagne qui l'a produit, comme c'est elle qui nous a donné Mozart, Liszt et l'auteur de *Barbe-Bleue*. On sait quel a été le succès de la musique de M. Parlow dans les concerts où jouant seule, elle a triomphé seule. Les qualités de ce corps d'élite sont une précision rigoureuse de la mesure et des principales nuances de *forte* et de *piano*.

Les défauts, ce sont une manière toute mécanique de rhythmer la musique, un manque presque absolu de style et de goût, l'absence de bons solistes, l'emploi d'instruments tous ou médiocres ou mauvais, et une organisation moins riche d'effets que celle des musiques de la garde impériale française. Nous n'avons aucun motif d'envier aux musiciens prussiens leur discipline à la Bismarck. Pour le choix des morceaux, il règne dans le répertoire de cette musique, et apparemment dans celui de toutes les musiques militaires allemandes, le même désordre et en

partie un goût pire encore que dans les musiques militaires françaises.

Je n'ai pas encore parlé du Théâtre-Italien : c'est que, par ses tendances stationnaires ou rétrogrades, ce théâtre s'est presque placé en dehors du progrès musical. L'influence de Rossini et de son école sur la musique française a produit depuis longtemps tout son effet; elle a même été poussée trop loin. Désormais, c'est la musique classique allemande qui prend un empire croissant et contribuera à régénérer la musique française. La subvention de 100,000 francs dont le Théâtre-Italien jouissait autrefois vient de lui être rendue; les ballets seront supprimés; le nombre des représentations sera réduit à trois par semaine : nous verrons si, pour le reste, les choses iront mieux. C'était l'âge d'or du Théâtre-Italien que le temps où les œuvres de Rossini, de Donizetti, de Bellini, fraîchement écloses, étaient à la mode et chantées par des artistes de premier ordre, favoris d'un public fidèle. Ce temps n'est plus. M. Bagier, aussi bien que ses prédécesseurs, se fait illusion, comme ses singulières prescriptions d'étiquette théâtrale suffisent à le prouver. Le grand mal, ce n'est pas seulement la négligence qu'on apporte dans l'exécution des ouvrages du répertoire, c'est aussi que ce répertoire s'appauvrit davantage, chaque année, et de la ma-

nière la plus fâcheuse. Pendant la dernière saison, Donizetti a défrayé plus du tiers des représentations, en partie avec des ouvrages reconnus très-faibles. De Verdi on a donné *Rigoletto* et *Il Trovatore* (c'est l'opéra joué le plus souvent), très-peu *Ernani* et *la Traviata*. D'ailleurs, *le Trouvère* se chante aussi à l'Opéra, et *Rigoletto* et *la Traviata* au Théâtre-Lyrique. De Bellini on n'a repris que *les Puritains*, qui n'avaient pas été joués depuis sept ans et qui cependant ont été froidement accueillis. Parmi les opéras bouffes de Rossini, *le Barbier* est presque le seul qui se donne encore maintenant, sans doute parce que les autres lui sont inférieurs et obtiennent moins de succès. On n'a représenté aucun opéra sérieux du même maître; *Semiramide* a vieilli et *Otello* paraît tomber dans l'oubli. *Crispino e la Comare*, des frères Ricci, est le seul ouvrage dont le répertoire se soit enrichi dans ces derniers temps. *Don Bucefalo*, de Cagnoni, et *Leonora*, de Mercadante, n'ont pas réussi, et c'était pure justice. *Marta* a tout bénéfice à recevoir l'hospitalité au Théâtre-Lyrique. Cimarosa est absolument négligé, et les deux ou trois représentations qu'on donne annuellement de *Don Giovanni* font regretter qu'il n'en soit pas de même pour Mozart. Ainsi le Théâtre-Italien maintient au répertoire des ouvrages qui ne le méritent point, et il est hors

d'état de donner une bonne interprétation des œuvres qu'il devrait dédaigner le moins.

Quoique le grand art du chant, qui est une des gloires de l'Italie, ne soit plus aussi florissant dans ce pays qu'autrefois, le théâtre Ventadour possède encore quelques artistes dignes de la belle école italienne. Mais ce n'est pas Fraschini ni Delle-Sedie qui attirent le plus le public ; ce n'est pas non plus Mme Penco, dont la perte est si regrettable, c'est Mlle Patti, qui, malgré sa voix ravissante, son intelligence et les charmes de sa personne, est toujours la même jeune fille maniérée et jamais le personnage qu'elle représente. Quant aux chanteurs français, il ne paraît pas que l'exemple des bons artistes italiens leur profite ; lorsqu'ils s'avisent de les imiter, ils ne leur empruntent guère que des défauts, provoqués en partie par le mauvais goût du public.

Si l'Italie, livrée presque entièrement aux imitateurs de Verdi, ne paraît offrir aucun ouvrage nouveau, digne d'augmenter le répertoire du théâtre Ventadour, elle ne reste pourtant pas stationnaire. Les opéras étrangers et même les œuvres instrumentales de l'Allemagne classique commencent à y être recherchés. Les gens qui croient l'Italie épuisée sont loin de compte ; ils ne se doutent pas des grandes œuvres qu'elle produira dans un avenir

lus ou moins prochain, selon que la transformation e l'art musical sera favorisée par la situation polique et morale du pays.

L'Allemagne non plus ne reste pas inactive. Tandis ju'une partie de ses compositeurs se font les imitaeurs du maniérisme français ou italien, d'autres cherchent à se retremper dans l'étude des œuvres les vieux maîtres nationaux, surtout de J.-S. Bach; ils essayent même de faire revivre des formes employées par ce compositeur. De son côté, M. Richard Wagner ne s'est pas contenté de lutter énergiquement contre l'invasion des goûts frivoles dans la musique allemande; il a voulu faire faire à la musique théâtrale un nouveau progrès en y introduisant les richesses de la symphonie de Beethoven, projet qu'il a réalisé pour la première fois dans *Tristan et Iseult*. Il a méconnu ainsi la nature et l'importance de la mélodie vocale; mais sa tentative ne restera pas infructueuse; elle fournira des éléments qui contribueront à ouvrir à l'opéra une voie nouvelle.

C'est un des mérites de M. Pasdeloup de nous faire connaître dans les Concerts populaires les œuvres les plus remarquables des compositeurs étrangers, telles que celles de MM. Lachner, Hiller, R. Wagner et Rubinstein, qu'il a fait entendre l'hiver dernier. La Société du Conservatoire varie peu son répertoire;

elle y a fait entrer, avec le plus éclatant succès, la marche de *Tannhauser*. Mais ce morceau, d'un effet immanquable, avait déjà souvent été exécuté à Paris. Il faut signaler à cette occasion la difficulté qu'éprouvent les musiciens français à faire entendre des œuvres symphoniques de leur composition. M. Pasdeloup n'en fait jouer que par une rare exception. La Société philharmonique, dirigée par M. Placet, paraît plus disposée à en accueillir. Une audition du même genre a été donnée au Cercle de l'Union artistique; espérons que ce ne sera pas la seule. M. Ferrand, second chef d'orchestre à l'Opéra-Comique, a fondé une société pour l'exécution de quatuors français; les compositeurs devraient le seconder avec moins de tiédeur. Dans d'autres réunions encore, on exécute des œuvres de musique de chambre de jeunes auteurs français, mais, en général, ce genre est trop négligé, et c'est là une des causes du style mesquin qui domine dans les opéras. Ne sait-on pas que les grands maîtres de l'opéra allemand furent aussi des maîtres dans la musique instrumentale? Et puis il faut bien se dire qu'une nation n'est réellement musicienne qu'à deux conditions : l'une, c'est que le goût de l'art ait pénétré dans les masses; l'autre, c'est que la nation ne se borne pas à faire ses délices de belles œuvres étrangères, mais qu'elle en produise elle-même.

L'histoire prouve avec évidence qu'il n'y a pas dans la culture des arts incapacité réelle chez les peuples, mais des alternatives de supériorité et d'infériorité. On répète trop en France que l'opéra comique est un genre « éminemment national », ce qui n'est pas même vrai, et l'on est trop porté à se contenter de cette gloire équivoque. Ce n'est pas assez de briller dans un genre ou dans un autre ni de faire sonner haut tels ou tels noms. Vivre sur son capital sans chercher à l'accroître le plus qu'on peut ni à le renouveler, c'est s'exposer tôt ou tard à l'indigence ou à la ruine. Ces considérations me ramènent à mon point de départ et c'est par là que je terminerai.

J. WEBER.

---

## LES TROIS DON JUAN

---

### LETTRE A M. ***

« Dans toutes les soirées, *Don Juan* faisait les frais » de la conversation ; dans toutes les sociétés, dans » toutes les réunions, dans tous les lieux publics, *Don* » *Juan* était à l'ordre du jour, et là même où l'infi- » dèle épouse de Vulcain devait régner sans par- » tage, les portes s'ouvraient au seul nom de ce ma- » gicien. »

Voilà ce que je viens de lire dans « *la Chronique de Berlin* » de l'année 1791. Sauf la date, on dirait

que ces lignes ont été écrites à Paris au printemps de 1866, lorsque le noble Castillan, transformé en fashionable parisien, se promenait sur nos théâtres de musique. — Et maintenant que le bruit frivole et profane que l'on a fait autour de l'œuvre de Mozart est tombé, vous voulez que, sans respect pour le repos de quelques mois qu'on a bien voulu lui accorder, j'aille encore une fois mesurer la distance qu'il y a entre la salle Ventadour et celle de la rue Le Peletier? entre le Châtelet et le passage de l'Opéra?...

Mais d'abord, laissez-moi vous dire combien les *Don Juan* parisiens m'ont dégoûté — dégoûté c'est le mot — de l'opéra de Mozart. La partition que j'en possède et qu'autrefois j'avais toujours sous les yeux et dans la main, je l'ai ensevelie dans un coin. J'y reviendrai assurément ; mais alors mes oreilles ne seront plus assourdies du tintamarre qui accompagnait son apparition à Paris, et le calme aura remplacé l'empressement de mauvais goût dont le souvenir pèse encore sur ma pensée.

Les trois *Don Juan*, dites-vous, c'est l'événement de la saison musicale ; je le veux bien ; mais à qui devons-nous cet engouement qui s'est manifesté si brusquement pour le chef-d'œuvre ? Est-ce à l'admiration respectueuse dont on entoure une œuvre impérissable, au louable désir de lui rendre enfin toute sa

splendeur, toute sa majesté? En un mot, est-ce à l'amour de l'art? Hélas! il faut le dire, c'est à la mode, à elle seule, que nous sommes redevables de cette triple résurrection de *Don Juan!*

Oui, *Don Juan* est devenu une question de mode, on l'a dit ailleurs, en rendant hommage à une « institution » capable d'opérer de si grands « miracles. » — Irons-nous joindre notre voix à ce concert d'applaudissements frivoles? — Dans le domaine de l'art, aussi bien que dans la conscience, la fin ne saurait justifier les moyens, et nous n'avons pas oublié l'avertissement du poëte : *Timeo Danaos...*

Qu'avons-nous vu, en effet? Pour commencer, la mode, cette heureuse souveraine de notre grande époque, a livré l'œuvre de Mozart aux faiseurs de « grandes fantaisies, » après l'avoir couchée sur le lit de Procuste; elle ne l'a ramenée sur l'eau que pour mieux la noyer — suprême outrage après tant d'autres outrages. On sentait partout qu'il y avait une vieille dette à payer au génie du grand musicien, et cette dette, on s'est empressé de la payer assez largement en apparence, pour avoir le droit de ne plus en entendre jamais parler.

Comprenez-vous maintenant pourquoi j'éprouve un médiocre plaisir à reprendre la triste énumération des artistes chargés d'interpréter *Don Juan*, à dresser le

bilan de cette triple reprise ? — Je suis las de rédiger des réquisitoires ; je suis las de voir le chef-d'œuvre aux prises avec les chroniqueurs du boulevard, et il me répugne de grossir la formidable collection de comptes-rendus publiés sur cet opéra.

Jamais, en effet, on n'a tant écrit sur l'œuvre de Mozart qu'au printemps de 1866, et si, dans cet amas d'articles de journaux, on retrouve çà et là le sentiment d'une admiration sincère, l'éloge à faux, l'enthousiasme à froid n'a pas manqué. Enfin, on a vu les critiques *courageux* s'évertuer à faire justice de cette vieillerie qui s'appelle *Don Juan*, et qui, par les Meyerbeer et les Verdi qui courent, n'est bonne qu'à mettre au grenier. Que dire de ces aimables écrivains qui consentent à être traités de profanes et qui appellent si volontiers sur leurs têtes l'anathème et les malédictions ? Qu'ils ne se posent pas en victimes ; on ne fit jamais un crime à Midas de n'avoir pas su goûter le divin flûtiste. Quoi qu'il en soit, qu'ils se prélassent à leur gré dans leur importance sacerdotale ! Ils n'auront pas même un sifflet comme contradicteur.

Les « *trois Don Juan*, » — voilà un titre bien sonore, auquel il ne manque qu'une chose, — la vérité. De cette noble triade, en effet, il faut retrancher la pasquinade que le Théâtre-Italien nous a servie à la place de l'œuvre de Mozart. Patti-Zerline seule est

du domaine de la discussion et de la critique; en dehors d'elle, les malheureux qui s'évertuent à massacrer la musique du maître ne méritent pas même qu'on s'indigne. A ce théâtre, du reste, *Don Giovanni* n'est qu'une affaire de tradition, et qui ne le sait? la tradition est parfois aussi terrible, aussi dangereuse et aussi stupide que la mode.

Nous voilà donc heureusement réduit à deux *Don Juan :* celui de l'Opéra et celui du Théâtre-Lyrique.

Faire entrer en parallèle ces deux *Don Juan*, demander lequel est le meilleur, c'est chercher la différence — qu'on nous passe cette trivialité — qui peut exister entre bonnet blanc et blanc bonnet; c'est demander au grand libertin s'il préfère la potence à la guillotine.

Seule la création du rôle de don Juan par Faure mérite qu'on s'y arrête un instant. Si, à notre avis, Faure est encore loin d'être le don Juan idéal, celui qu'on a pu rêver, s'il est encore trop préoccupé de l'effet, trop sujet à la manie de moderniser, par des ornements de mauvais goût, la musique de Mozart, il est du moins le meilleur don Juan que nous ayons jamais entendu. Il a fort intelligemment composé son rôle sans cette teinte satanique tenant de Faust autant que de Méphistophélès, que, depuis Hoffmann et Musset, l'on prête généralement à ce personnage.

Il existe, en effet, une certaine analogie entre le type de *Don Juan* et celui de ***Faust***, l'analogie du contraste, comme dit Hegel. Tous deux partent du même principe, l'athéisme, pour finir dans un antagonisme complet. Faust devient un sceptique, un raisonneur, un rationaliste ; don Juan n'est qu'un réaliste, un indifférent n'ayant d'autre souci, d'autre désir que de satisfaire une insatiable sensualité. On a remarqué avec beaucoup de raison que, par la nature même des choses, Faust devait trouver sa plus haute expression dans la poésie et don Juan dans la musique. Aussi les noms de Gœthe et de Mozart sont-ils inscrits en tête des deux chefs-d'œuvre de l'art dramatique.

Mais, avant tout, acceptons l'inimitable création de Mozart dans sa simplicité, qui fait sa grandeur, et laissons à certains beaux esprits de la gâter à la manière fantastique de Hoffmann et de Musset !

Après avoir parlé de Faure, à quoi bon détailler la faiblesse de ses collègues de l'Opéra et du Théâtre-Lyrique ? Par une métaphore à la mode, coupons court aux douloureux souvenirs qui se pressent sous notre plume. Figurez-vous un steeple-chase dans lequel nos meilleurs artistes se trouvent engagés ; — les uns se cassent le cou dès les premiers pas, les autres tombent à moitié chemin, écrasés par le poids de leur tâche; — mais aucun d'eux n'est arrivé au but, au-

cun d'eux n'a su saisir dans toute leur perfection ces types immortels dont l'idéal s'est gravé dans notre imagination.

Mais du moins l'art a-t-il gagné quoi que ce soit à cette bruyante et fastidieuse reprise? Rien, rien, rien!

H. VALLIER.

---

## MERCADANTE ET M. CAGNONI

La représentation au Théâtre-Italien de deux ouvrages jusqu'ici inconnus à Paris, *Leonora* et *Don Bucefalo*, a naturellement porté l'attention du public sur les auteurs de ces deux opéras. Quelques notes rapides sur la vie et les œuvres de Mercadante et de M. Cagnoni ne seront donc pas inutiles.

Mercadante est, avec Rossini et Pacini, l'un des trois patriarches de la musique italienne, étant né en 1797 à Altamura (royaume de Naples); mais, ainsi que Pacini, il s'est vu effacer par l'astre éblouissant

A Paris, Mercadante n'était encore connu que par cinq de ses meilleurs ouvrages : *Elisa e Claudio*, qui fut joué en 1823 par Pellegrini, Zucchelli, Bordogni et la Pasta; *i Briganti*, composés expressément pour notre Théâtre-Italien, où ils furent représentés le 22 mars 1836; *la Vestale*, donnée le 23 décembre 1841; *il Bravo*, exécuté le 12 mai 1853; enfin, *il Giuramento*, joué en 1858.

Tous ces opéras furent bien accueillis, et *Leonora*, représentée le 8 janvier 1866, ne pouvait rien ajouter au renom honorable que son auteur s'était acquis parmi nous. Le *libretto* en est bien misérable, et malgré tous ses efforts, le musicien n'avait pu réussir à « réchauffer des sons de sa musique » ces lieux communs qui n'étaient ni moraux ni lubriques.

Beaucoup plus jeune que Mercadante, M. Cagnoni est né à Godiasco en 1828. Il fait donc partie de la nouvelle génération musicale éclose en Italie depuis vingt ans et qui compte dans ses rangs MM. Pedrotti, Peri, de Ferrari, de Giosa, Meiners et quelques autres (je ne compte pas Verdi, qui tient aujourd'hui une place analogue à celle qu'occupait Rossini il y a quarante ans).

Fils d'un docteur en médecine, M. Cagnoni fut de

bonne heure musicien et fit ses premières armes — je veux dire ses premières études — sous la direction d'un professeur nommé Felice Moretti. Entré en 1842 au Conservatoire de Milan, où il travailla avec Ray et Frasi, il en sortit en 1847, après s'être essayé sur les planches du petit théâtre de cet établissement avec un opéra « semi-seria, » *i Due Savojardi* (1846). L'année suivante — il n'avait que dix-neuf ans ! — il donna au Théâtre-Re, de Milan, son *Don Bucefalo*, dont le succès fut éclatant, et qui fit bientôt *il giro dell' Italia.*

En 1848, il fait représenter au même théâtre un autre opéra bouffe, *il Testamento di Figaro*, qui n'est guère moins bien accueilli. En 1850, il donne au Carlo-Felice (Gênes) *Amori e Trappole;* en 1851, à la Canobbiana (Milan) *la Valle d'Andorra*, qui n'eut pas autant de succès que l'opéra français d'Halévy, auquel le librettiste avait emprunté son sujet ; enfin, en 1852, au théâtre de Santa-Radegonda, *Giralda*, dont l'intrigue, comme l'indique son titre, était encore puisée dans notre théâtre lyrique.

Les ouvrages du jeune musicien, on le voit, se succédaient avec rapidité. En 1855, *Fioraia* apparaît au Théâtre National de Turin, et en 1856 le Carlo Felice voit représenter *la Figlia di Don Liborio.*

Ici, nous trouvons une interruption dans la car-

rière dramatique du compositeur, qui se voit nommer maître de chapelle à Vigevano, et se borne pendant quelques années à écrire un certain nombre de morceaux de musique religieuse, parmi lesquels on remarque une Messe funèbre écrite pour l'anniversaire de la mort du roi Charles-Albert, et qui fut exécutée, en 1859, dans l'une des principales églises de Turin.

Après un intervalle de sept années, il reparaît de nouveau au théâtre pour donner à la Scala, de Milan, le 4 septembre 1863, un opéra mélodramatique intitulé *il Vecchio della Montagna*, qui fut froidement reçu. Mais il se releva, le 7 mai suivant, en faisant applaudir aux Milanais *Michele Perrin*, opéra semi-sérieux extrêmement remarquable dont le sujet avait été puisé dans le vaudeville français que notre excellent comédien Bouffé a rendu si célèbre par son interprétation.

Le public parisien, auquel *Don Bucefalo* fut présenté le 9 novembre 1865, ratifia pleinement le jugement que les compatriotes de M. Cagnoni avaient porté sur cet ouvrage presque vingt ans auparavant. Il faut dire que l'interprète principal, le merveilleux Zucchini, semblait encore, par sa verve, sa vivacité, le feu et le *brio* de son exécution, accroître le mérite de l'œuvre. Zucchini, fort prisé jusqu'ici des habitués

du Théâtre-Italien, n'avait cependant pu encore se placer hors de page et se mettre à sa véritable hauteur. Selon l'habitude ordinaire, on le comparait toujours, dans le répertoire, à son prédécesseur, l'admirable Lablache, comme si deux natures si dissemblables eussent pu se produire de la même manière. Néanmoins, le souvenir du bouffe célèbre l'écrasait, et il lui fallut la création presque simultanée de deux rôles que ce dernier n'avait pas joués — Crispino de *Crispino e la Comare*, et Don Bucefalo — pour qu'il pût enfin mettre efficacement en relief sa puissance et son originalité.

M<sup>lle</sup> Vitali, de son côté, obtint un vrai succès dans le rôle de Rosa, qu'elle chanta avec sa grâce timide et sa gentillesse, et les autres personnages étaient fort bien tenus par MM. Baragli et Mercuriali, ainsi que par M<sup>lles</sup> de Brigni et Dorsani.

Bref, *Don Bucefalo* fournit chez nous une heureuse carrière, qui est loin d'être épuisée. Et s'il est un souhait à former, c'est que la direction du Théâtre-Italien, enhardie par deux heureux essais, continue de puiser ainsi dans le répertoire ultramontain de ces dernières années, et nous offre de temps à autre l'occasion d'applaudir une œuvre que nous ne connaissons que par l'écho des éloges qui nous en arrivent de l'autre côté des Alpes. Plusieurs ouvrages pour-

raient être montés ainsi avec un succès presque certain, et je me contenterai de citer pour le moment *le Precauzioni* de M. Petrella, *Tutti in Maschera* de M. Pedrotti, *Chi dura vince* de Ricci, *il Menestrello* de M. de Ferrari, et *Don Checco* de M. de Giosa.

Il y a là une mine dans laquelle on peut puiser hardiment.

ARTHUR POUGIN.

---

## LES PETITS THÉATRES

On n'apprend pas tout à l'école, si tant il est que l'on y apprenne quelque chose. On y enseigne avec grand soin (je ne parle pas du Conservatoire impérial) le solfége, l'harmonie, le contrepoint, la fugue, la composition idéale, que sais-je!... Mais quand l'élève a revêtu cette cuirasse et qu'il est armé de toutes ses armes, une seule chose lui manque, assez essentielle cependant : savoir s'en servir. Qui dira jamais les abîmes qui séparent le théoricien savant du praticien ignorant!

Du reste, on n'a jamais demandé un chef-d'œuvre

3.

à un débutant, et il est entendu que son premier ouvrage doit fourmiller de mille expériences comme effets scéniques, emploi de voix ou de l'orchestre; voilà pourquoi une première œuvre au théâtre vaut un siècle de leçons pour un homme intelligent, voilà pourquoi aussi aux chances très-aléatoires d'originalité ou d'insignifiance d'un inconnu se joint une certitude à peu près complète de gaucherie intéressante ou ennuyeuse.

En présence de tous ces faits, les directeurs ferment l'oreille et préfèrent recourir aux noms connus, ne réfléchissant pas que les immortels devant la gloire ne le sont pas devant le temps, que les jardiniers prudents, à côté de leurs arbres en plein rapport, donnent tous leurs soins à la pépinière, et qu'enfin, même avec un grand désir de leur plaire, nul ne peut commencer par son second ouvrage.

Si vos sourires les plus aimables sont pour l'amphitryon qui vous invite à déguster un plat rare, n'enverrez-vous pas, si vous avez le cœur bien placé, un souvenir reconnaissant au cuisinier créateur de la merveille qui inonde votre âme de délices?

Les petits théâtres sont aux grands ce que le cuisinier est à l'amphitryon, le manipulateur au photographe, le préparateur au professeur de chimie. A eux le soin de dégrossir l'ébauche, de nettoyer les plâtres. A eux aussi tout l'intérêt qui s'attache à l'in-

vestigateur patient, à l'ouvrier de la première heure. Ils sont le complément de l'école, ils sont en quelque sorte les dégustateurs de l'art, chargés de ne laisser entrer en circulation que des produits de bon aloi. Il va sans dire qu'ils sont sujets à l'erreur, comme toute chose humaine, qu'ils ne représentent que leur opinion personnelle, et que le public, dernier juge, ratifie ou repousse ce choix. Mais dites-moi si, en envisageant ainsi la question, et c'est, je crois, la seule manière vraie, dites-moi si ces petites scènes, marchant de leurs propres deniers, navigateurs aventureux lancés sur une coquille de noix à la découverte de lieux inconnus, ne sont pas autrement intéressantes que les lourdes machines bourrées de l'argent des contribuables, puisant avec prudence dans les œuvres ou les hommes faits, et tournant à mal pour comble de dérision!

Ainsi donc, toutes les fois qu'une petite boîte à musique intelligente se montrera à la hauteur de sa très-haute position dans l'art, bon public, encouragez-la de vos sympathies et de vos deniers, car *l'honneur de votre présence* lui est nécessaire. Lorsque vous prendrez plaisir, dans une de nos grandes salles privilégiées, à croquer quelque beau fruit de génie, pensez à l'humble jardinier qui greffa les premières pousses et soigna la pépinière.

P. LACOME.

## L'ABBÉ LISZT ET SA MESSE

---

L'abbé Liszt porte une tête hoffmannesque sur un corps frêle en apparence. Que ses amis bannissent toute inquiétude ; c'est bien le Liszt des anciens jours, pas un cheveu de moins, rien qu'un petit collet de plus.

L'abbé Liszt, qui n'est pas, et ne sera peut-être jamais prêtre, est de toute façon un homme très-remarquable. Son esprit est vif, sa mémoire pleine de curieux souvenirs qu'il raconte avec charme. Seulement, il a une façon de narrer et d'être distrait qui donne à rêver même aux plus indulgents.

Dieu, qui se plaît à reconnaître les grands sacrifices par les faveurs les plus chères, a permis que la renommée usât ses trompettes autour de l'abbé-compositeur plus et mieux qu'elle ne le fit jamais au temps du fameux sabre hongrois et des pétards les plus audacieux. Liszt a été le lion de la saison, grands et petits journaux se sont partagé sa soutane comme les soldats la robe divine, et il faut lui entendre dire à lui-même l'invasion de ses lares par les indiscrets de toute espèce.

L'abbé Liszt ayant trouvé dans l'Église cette paix morale après laquelle aspire toute âme ardente, n'a plus aujourd'hui qu'une préoccupation : faire oublier le virtuose merveilleux qu'il fut, affirmer au monde le compositeur qu'il est.

« Dans ma vie d'artiste, m'a-t-il dit, il y a trois
» tiroirs : dans le premier sont les ouvrages de ma
» jeune renommée : je l'ai fermé à tout jamais, et
» j'en ai jeté la clef à la mer; dans le second se trou-
» vent quelques pages à qui je pardonne en faveur de
» l'intention. Le troisième contiendra mon œuvre
» vraie, et d'ici à peu d'années, on saura, j'espère,
» ce que je veux y mettre. »

Comme spécimen des produits du troisième tiroir,

Liszt a fait entendre une messe très-diversement jugée, mais assez importante pour mériter une étude à part.

P. LACOME.

---

La messe de Liszt a été exécutée, le 15 mars 1866, à l'église Saint-Eustache, au profit des écoles du deuxième arrondissement.

Elle avait excité une curiosité dont peu de solennités du même genre offrent un exemple. Plusieurs jours auparavant, la location des places était terminée, et s'élevait à 45,000 francs, sans compter le produit de la quête. Environ cinq cents places de la nef principale s'étaient louées 20 francs, les autres 10 francs; celles des deux nefs contiguës, 3 francs; la nef qui longe le marché des Innocents était restée, comme d'habitude, livrée gratuitement au public.

L'exécution de la musique a laissé beaucoup à désirer. L'orchestre était celui du Théâtre-Italien, sous la direction de M. Hurand, maître de chapelle à l'église Saint-Eustache; mais l'autorité ecclésiastique ayant interdit pour cette fois l'admission des femmes dans le chœur, toutes les parties de dessus ont été chantées par des enfants.

Il faudrait une dose impossible de naïveté pour 'imaginer qu'un beau jour il a pris fantaisie à Liszt le se faire abbé pour le plaisir des caquets, et qu'il a 'oulu payer son écot en composant une messe. Cette nesse a été écrite à la demande du cardinal Szito-riki, prince-primat de Hongrie, pour la consécration le la basilique de Gran, métropole des églises de Hongrie. La première exécution eut lieu lors de cette solennité, au mois d'août 1855, en présence de l'empereur d'Autriche et d'un grand nombre de hauts dignitaires laïques et ecclésiastiques : elle fut exécutée ensuite plusieurs fois à Pesth, à Vienne, à Prague, à Leipzig ; à Amsterdam, elle l'a été jusqu'à huit fois. Tout en portant l'empreinte de la personnalité de Liszt, comme toutes ses compositions, cette messe ne constitue point une révolution dans son talent ni une tendance nouvelle dans la musique religieuse, ainsi qu'on l'a dit dans un but de dénigrement. Je vais tâcher de le montrer.

D'abord, ne nous occupons pas des gens pour qui l'église et le théâtre sont tout un, et qui voient la musique religieuse aussi bien dans une platitude de Donizetti ou dans le *Stabat Mater* de Rossini que dans une œuvre de Palestrina. L'Église catholique reposant essentiellement sur le principe d'autorité, est logiquement conduite à chercher à éveiller et à

entretenir la foi des fidèles, en rendant le dogme sensible par tous les moyens qui peuvent frapper, non pas la raison, mais l'imagination et le sentiment. D'où la pompe des cérémonies et certains effets de mise en scène, purement théâtrale, comme ceux dont parle Mendelssohn dans sa description des magnificences de la semaine sainte à Rome (1).

Il semble donc parfaitement conforme à l'esprit de la religion catholique que, dans une messe en musique, on cherche à employer toutes les ressources de l'art pour donner aux paroles liturgiques le plus de force possible. C'est ce qu'on a appelé « dramatiser la messe, » expression qui dit trop et peut donner lieu à des malentendus. Figurez-vous un homme déclamant les paroles liturgiques de manière à rendre énergiquement tous les contrastes qu'elles renferment : l'humble prière des fidèles, les supplications du pécheur contrit, la puissance de la foi, la grandeur divine, les différentes péripéties de la Passion du Christ, les terreurs du jugement dernier; revêtez cette déclamation des richesses de l'art musical, et vous aurez ce qu'on a appelé la messe dramatisée.

A la création de l'opéra par l'école napolitaine, la

---

(1) *Lettres de Mendelssohn*, traduites par M. A. A. Rolland, page 172.

musique religieuse subit l'influence de la musique théâtrale, sans abandonner tout à fait les formes scolastiques. Mozart lui-même, dans presque toutes ses messes, a dû se conformer au goût, ou, ce qui est tout un, aux ordres de l'archevêque de Salzbourg. La tendance à *dramatiser* la messe est cependant parfaitement sensible, par exemple, dans plusieurs parties du *Requiem*, telles que le *Dies iræ*, le *Tuba mirum*, le *Rex tremendæ*, le *Confutatis*. L'emploi de l'orchestre pour accompagner la musique d'église contribuait d'ailleurs à provoquer cette tendance.

Le compositeur qui, sans manquer à la sévérité et à la simplicité du style religieux, a le mieux dramatisé la messe, c'est Cherubini. La messe du sacre est un modèle du genre. Le *Credo* qu'on exécute souvent dans les concerts a une énergie et une grandeur surprenantes. Qu'on examine surtout la manière dont est répété le mot *Credo*, et les modulations par lesquelles Cherubini a voulu rendre la stupeur douloureuse avec laquelle doit se dire le mot *Crucifixus*.

Cette tendance a prévalu, et, à moins de proscrire l'orchestre de l'église, il faut bien l'admettre. La séparation entre la musique sacrée et l'opéra n'en reste pas moins tranchée; les hommes qui, respectant profondément le culte religieux, ont cherché à donner aux messes en musique l'expression la plus saisis-

avons dit plus haut. Le *Sanctus* a trop souffert de l'exécution médiocre et des tambours de la garde nationale. L'*Agnus Dei* termine l'ouvrage par une conclusion d'une grande puissance.

La messe de Gran (*Graner-Mess*) n'est, d'après la déclaration de Liszt, que le commencement de son œuvre nouvelle. Que fera-t-il ? L'avenir nous le dira.

J. WEBER.

---

## LA PETITE MESSE DE ROSSINI

---

Le génie est divin. Jamais on n'a pu mieux comprendre et sentir cette fortifiante vérité qu'en écoutant la *Petite Messe solennelle à quatre parties*, de Rossini.

Cette *Petite Messe,* on peut et on doit la classer, sans crainte d'être jamais démenti, au rang des douze ou quinze chefs-d'œuvre suprêmes qui sont la gloire, la consolation et l'exemple du genre humain, de ce genre humain si grand par les véritables grands hommes, et si petit, hélas! par les habiles qui usurpent ce titre.

A la hauteur où la place la dernière œuvre écrite par Rossini, la musique est plus qu'un art, elle devient une prodigieuse éloquence, une poésie suprême qui s'empare en souveraine de votre cœur, de votre esprit, vous fait vivre de sa vie et vous transporte au ciel comme le char de feu de l'Écriture.

Un pédagogue eut un jour la bonté de dire : « Rossini n'est pas savant. » Et aussitôt les gens crédules, qui forment l'immense majorité du public, de répéter, à qui mieux mieux, le dire du pédagogue. L'auteur du finale du troisième acte de *Moïse*, de la scène des trois cantons et du trio de *Guillaume Tell*, l'inventeur des harmonies si originales et si naturelles à la fois de la romance *Sombres forêts*, de *la Gita in gondola*, de *la Serenata*, de l'air de basse du *Stabat*, et de cent autres choses, n'est pas savant, le pédagogue l'avait dit, et son aimable et judicieuse observation devint bientôt une sorte d'axiome.

Or, ce Rossini, qui n'est pas savant, a pris la scolastique corps à corps dans sa *Petite Messe*, et d'un seul coup il en fait l'esclave la plus soumise de son puissant génie ! Il a été sublime, mais sublime autant qu'il soit possible de l'être, dans cette composition nécessairement sèche, rébarbative et conventionnelle, qu'on nomme la fugue. Celle de son *Cum Sancto*, tout en respectant rigoureusement les conditions si

gênantes du genre, atteint les plus hautes limites de la chaleur, de l'expression, de la vie; après avoir enflammé son auditeur du plus ardent enthousiasme, l'avoir transporté d'un coup d'aile au sommet du Sinaï, elle le calme, l'apaise, le ramène à des sensations plus douces, pour le reprendre et l'emporter de nouveau, avec une puissance irrésistible, dans les régions les plus élevées que l'âme puisse atteindre. Ce *decrescendo* et cette *rentrée*, — hélas! il faut bien en venir au baragouin technique — produisent un effet prodigieux, indescriptible.

Voilà ce que cet homme qui n'est pas savant a su faire de la fugue : une composition aussi émouvante et aussi belle que les choses les plus émouvantes et les plus belles de la musique libre; une sorte de *Marseillaise* sacrée, au son de laquelle on prendrait le paradis d'assaut, en passant sur le corps de toutes les légions coalisées de l'enfer.

Et non-seulement il n'est pas savant, mais encore il est sceptique; le même pédagogue l'a dit; et naturellement les moutons de Panurge ont répété en chœur : « Rossini est un sceptique, il ne croit qu'au macaroni. » Et ce beau jugement a passé à l'état d'axiome, ou peu s'en faut.

Et le sceptique a fait une messe d'où la foi la plus vive, la plus pure, la plus fervente s'exhale de toutes

les notes, pour ainsi dire. Nous étions là, chez M. Pillet-Will, trois ou quatre cents personnes, parmi lesquelles on voyait des musulmans, des israélites, des protestants et un grand nombre de libres penseurs, tout à fait imbus des principes pernicieux condamnés par l'Encyclique et le *Syllabus*. Eh bien ! en entendant la prodigieuse messe de Rossini, nous étions tous aussi fervents catholiques que notre co-dilettante le nonce du pape lui-même. Au *Kyrie*, nous implorions ; au *Gloria*, nous triomphions ; au *Credo*, nous croyions ; au *Sanctus*, nous étions abîmés dans les ineffables béatitudes de la prière ; et à l'*Agnus* nous offrions le sang des blessures de notre cœur en expiation de nos fautes.

Et nous sommes tous sortis de là pleins d'une fureur sacrée, d'une ivresse religieuse et musicale, dans un état qui tenait à la fois de l'extase et du délire, mais de ce délire sublime que peut seule donner la contemplation du beau et du vrai.

Dès les premières mesures du dessin instrumental qui sert de support à une partie du *Kyrie*, on est saisi par la main du génie et on ne lui échappe plus. Ce *Kyrie* est un morceau d'ensemble de la plus grande beauté, au triple point de vue de l'inspiration, du caractère religieux et de la facture. Rien n'égale comme fanfare sacrée le début du *Gloria*. C'est une

phrase de la plus grande simplicité, dite d'abord par quelques voix de femmes et continuée par le chœur tout entier, avec une modulation et une cadence si originales, si caractéristiques et si saisissantes, que des cris d'enthousiasme éclataient de toutes parts, avant qu'on eût fini, pour demander qu'on recommençât. A ce *Gloria,* on croyait voir la face du Dieu vivant au milieu du tonnerre et des éclairs. Le *Gratias* est un trio où l'ancien style scolastique et le style moderne, fondus au creuset du génie, forment un tout admirable. Le *Domine* est un air plein de charme et d'accents, où le style moderne brille seul. Il y a des passages de la plus rare beauté et de la plus touchante expression dans le duo *Qui tollis*. Le *Quoniam* est un bel air de basse. Quant à la prodigieuse fugue du *Cum Sancto,* nous venons d'en parler. Qu'en pourrions-nous dire encore qui fût digne d'une telle page ? Il y a dans le *Credo* une fugue qui produit beaucoup d'effet, même après celle du *Cum Sancto.*

Le prélude religieux pendant l'Offertoire, est un morceau de piano dans le genre intrigué des pièces des vieux clavecinistes italiens. Là, comme dans la fugue, Rossini s'est emparé en maître souverain de la scolastique, et l'a portée à des hauteurs qu'on ne la croyait pas capable d'atteindre. Quels accents touchants dans le *Crucifixus !* Quant au *Sanctus*, jamais

la prière n'a revêtu des formes plus dignes d'elle. L'*Agnus* est un solo de contralto d'un caractère pathétique et austère à la fois. A trois reprises, le chœur des femmes l'interrompt pour chanter *pianissimo* le vœu des âmes du purgatoire, *Dona nobis pacem*, sur une mélodie simple, douce et plaintive, qui semble sortir des entrailles de la terre. C'est une chose admirable et d'un effet prodigieux que cette simple phrase où le génie de Rossini a clos le meilleur de la substance du *Purgatoire* de Dante Alighieri.

Quatre solistes, une vingtaine de choristes, deux pianos et un harmonicorde Debain, suffisent à l'auteur de la *Petite Messe solennelle*. Pas d'orchestre, il n'en a pas voulu, peut-être pour protester à sa manière contre les abominables excès du *symphonisme* et pour montrer la toute-puissance de l'art vocal; il il y a réussi d'une façon dont ceux qui n'ont pas entendu sa messe ne sauraient se douter. Mais il faut absolument qu'il orchestre cette messe, pour en rendre l'exécution possible dans les églises, où le piano ne saurait être admis.

Finissons par une réflexion : La vive joie qu'on éprouve d'abord en voyant le trésor de l'art musical enrichi d'une aussi prodigieuse page, fait bientôt place à un sentiment de tristesse navrante. Que n'eût

pas fait l'homme capable d'écrire la *Petite Messe solennelle* à l'âge de soixante-douze ans si des circonstances d'autant plus déplorables qu'il était plus facile aux hommes de les conjurer, n'avaient condamné au silence, depuis le 3 août 1829, l'auteur de *Guillaume Tell*! De combien d'œuvres et de chefs-d'œuvre ce silence à jamais irréparable nous a-t-il privés ! Dieu seul le sait ! Dans quelle épouvantable décadence nous a-t-il plongés ! nous le savons nous-mêmes hélas ! à nos dépens et surtout aux dépens de l'art. Mais il fallait bien faire la place nette aux pseudo-grands hommes et aux prétendus chefs-d'œuvre.

O grande puissance de l'orviétan !

a dit excellemment notre Molière.

ALEXIS AZEVEDO.

---

# LES FRÈRES RICCI

Les deux Ricci sont nés à Naples; Luigi, le 8 juil- 1805, et Federico, le 22 septembre 1809. Ils firent leurs études au collége royal de ***San Sebastiano***, transporté plus tard à ***San Pietro a Majella***. Ce fut vers 1825 que le magnifique établissement de Saint-Sébastien fut donné aux jésuites, et que la jeune phalange mélodieuse déménagea pour faire place aux disciples de saint Ignace de Loyola. L'institution musicale napolitaine diffère essentiellement de notre Conservatoire de Paris. A Naples, l'enseignement de la musique dans ses différentes branches domine et absorbe

out, il est vrai; mais cet enseignement n'est pas exclusif aux études littéraires. Les élèves portés avec passion vers l'instruction musicale, où les poussaient le courant et la force même de leur vocation, étaient moins chauds quand il s'agissait de branches étrangères à leur art. C'est à peine si les professeurs pouvaient rendre attentifs aux simples leçons de la langue maternelle ces jeunes gens qui, n'aspirant qu'aux régions les plus pures et au langage éthéré des sons, étaient impatients et rebelles quand on les soumettait au joug des choses exactes et réelles.

Le plus jeune des Ricci était précisément de ceux-là. Il comprenait et parlait sa langue, disait-il à son professeur, et ne savait ce qu'on pouvait exiger de plus. Le professeur, pour tout argument, lui mit, un jour, un Pétrarque à la main, et lui fit lire, à haute voix, un de ces sonnets où le poëte varie à l'infini, avec des nuances de sentiment et de poésie les plus délicates, sa passion idéale pour Laure.

— Eh bien, qu'avez-vous compris? dit-il à l'élève aux derniers mots du sonnet.

— Je comprends, répond Federico Ricci, que notre amoureux poëte aime une femme à l'idolâtrie, et chante sa beauté, ses charmes, ses regards incomparables, sa douceur, sa vertu; en un mot, toutes ses qualités physiques et morales.

— Et quelle est cette femme? reprend le maître d'un air ironique.

— Mademoiselle Laure, répond naturellement l'élève.

— Vous voyez bien que j'ai raison, dit le rusé professeur, et que vous ne comprenez pas un mot de votre langue. Apprenez, monsieur le récalcitrant, que notre sublime poëte n'aime que Dieu, et ne célèbre que lui. Laure n'est ici qu'une ingénieuse allégorie : la Religion transparaît sous ses traits adorables. Ce sont les charmes et les délices ineffables de cette Religion que chante la poésie; ce sont les louanges qui doivent éclater unanimement au cœur de l'humanité qu'exaltent à l'infini les sonnets immortels.

Honteux de sa méprise, le futur compositeur baissa la tête et fut, pendant quelque temps, plus attentif aux leçons de langue italienne. En me racontant cette anecdote de jeunesse, avec le tour d'esprit gracieux et amusant qui captive ceux qui l'écoutent, F. Ricci riait tout à la fois et de la supercherie bienveillante et de sa naïveté de collégien.

Luigi, entré quatre ans avant son frère cadet au Conservatoire de Naples, avait fini ses études sous la haute direction de Zingarelli, et, en dernieu lieu, sous la surveillance pratique de Generali. Son début, dans la carrière musicale, avait été du plus heureux pré-

sage, et faisait pressentir la place qui lui était réservée. — Il partit. — La séparation fut rude au cœur de son jeune frère : ils étaient si unis ! ils s'aimaient si tendrement ! Federico n'avait plus qu'une pensée : terminer ses études au plus vite, et voler rejoindre son bon Luigi. S'il trouva quelque adoucissement à l'amertume de cet éloignement, ce fut grâce à l'amitié qui l'attachait à Bellini. Celui-ci était plus âgé de huit ans que Federico : cette différence d'âge, si sensible pourtant dans l'adolescence, où les penchants et les goûts sont mobiles et se transforment subitement, ne fut pas un obstacle à leur sympathie et à l'union la plus cordiale. Il y avait comme des affinités mystérieuses entre leurs caractères et leurs tempéraments artistiques ; et les deux jeunes gens s'aimaient et s'estimaient. Les succès précoces de Bellini ravissaient de plaisir son ami, qui conserve un profond attachement à la mémoire et à la muse tendre, élégiaque, rêveuse, de son compagnon de jeunesse.

Federico Ricci, ainsi que son frère, fut initié dans les principes de son art par la méthode sévère de Zingarelli, alors directeur du célèbre Conservatoire de Naples. Mais la vieillesse de ce compositeur émérite ne lui permettant plus de s'occuper de l'enseignement où il excellait par une pureté et une austérité de doctrine incroyables, l'élève passa sous la direction de Raimondi.

Resté sans son frère au collége musical, le plus jeune des Ricci ne vivait qu'à demi. Il obtint un congé d'un mois pour voir Luigi, et ne revint plus. Les voilà donc parcourant leur carrière, ces deux *Siamois* du cœur, confondant leurs inspirations, ainsi que leur existence, s'aidant mutuellement, comme il leur en prenait la fantaisie, travaillant ensemble ou séparément, suivant les exigences du métier, et laissant leurs deux noms unis et confondus, comme avaient été leurs deux âmes.

Nous ne suivrons pas les frères Ricci dans les événements principaux de leur vie ; nous ne mentionnerons pas leurs ouvrages dramatiques, dont le nombre s'élève à quarante et un, écrits dans une collaboration affectueuse dont ils ont gardé le secret, ou séparément, et quelquefois en associant officiellement leurs noms. Ce travail existe; nous l'avons donné dans une double notice sur Luigi et Federico Ricci. Nous allons donc citer seulement les titres des œuvres qui ont survécu, en jetant la terre de l'oubli sur les produits morts-nés de leur verve improvisatrice tout italienne, condamnée d'avance à de nombreuses défaillances par la rapidité même de la course.

Les premiers succès de Louis Ricci furent obtenus à Naples et sa réputation commença au sein même de son pays. Il composait son huitième ouvrage pour un

théâtre de Rome, quand il fut rejoint par son frère, qui ne voulut plus le quitter. Mais l'œuvre qui popularisa et porta haut le nom du jeune maître fut la *Chiara di Rosemberg*, jouée, applaudie partout.

Trois ans après, à la *Scala* de Milan, ainsi que la *Chiara*, *Une Aventure de Scaramouche* fit éclater l'enthousiasme. Nous sourions d'incrédulité, nous autres, habitués aux régions et aux passions tempérées, à ces expressions superlatives des peuples méridionaux; mais je traduis fidèlement les mots de la chronologie théâtrale de la Scala, compilée par Luigi Romani ; *esito di tutto entusiasmo.* Montesquieu va nous indiquer les variations thermométriques que subissent les sensations des peuples et les différents degrés auxquels ces sensations peuvent monter. Voici sa parole pleine de sagesse et d'autorité : « Comme on distingue les climats par les degrés de latitude, on pourrait les distinguer, pour ainsi dire, par les degrés de sensibilité. J'ai vu les opéras d'Angleterre et d'Italie : ce sont les mêmes pièces et les mêmes acteurs; mais la même musique produit des effets si différents sur les deux nations, l'une est si calme, et l'autre si transportée, que cela paraît inconcevable. »

Tels furent les plus grands succès obtenus par L. Ricci.

Mais il n'en fut pas toujours ainsi dans la carrière artistique du compositeur ; les succès et les demi-succès alternèrent avec les chutes, et il en ressentit quelques découragements ; les intervalles qui séparent ses derniers ouvrages en sont une marque certaine. Aussi le voyons-nous chercher un abri ailleurs que dans la carrière dramatique. En 1836, après le *fiasco* de la *Chiara di Montalbano*, par la protection du prince Alfonse Porcia, l'auteur malheureux de la seconde *Chiara* obtint la place de maître de chapelle de la cathédrale de Trieste, ainsi que celle de directeur du chant au théâtre *Armonia*, dépendant toutes deux de la ville.

L. Ricci fit représenter encore cinq opéras depuis ce moment. *La Festa di Piedigrotta* eut un grand retentissement à Naples, sur le théâtre même de ses premiers succès. Quelques morceaux en sont restés populaires, entre autres une charmante tarentelle. *Le Diable à quatre*, après un silence de sept ans, est la dernière production de l'aîné des Ricci ; le mérite de l'ouvrage fut exagéré et l'auteur exalté par ses nombreux amis. Ces applaudissements, ces transports dont il avait perdu l'habitude, firent éclater la catastrophe préparée par de nombreux travaux, par des fatigues de toutes sortes qui avaient usé l'esprit ainsi que le corps.

L. Ricci devint fou !!!

. . . . . . . . . . . . . . . . . .

. . . . . . . . . . . . . . . . . .

. . . . . . . . . . . . . . . . . .

Mis dans une maison de santé à Prague, l'infortuné maître ne traîna point longtemps une si déplorable fin ; il mourut le 31 décembre 1859, l'année même où fut représenté son *Diable à quatre.*

Nous avons laissé Federico Ricci désertant le collége musical avant le terme réglementaire fixé pour la sortie des élèves, et volant à Rome dans les bras de son cher frère ; c'était en 1829. Pendant un espace de six ans, il s'initia à la pratique de l'art sous les yeux de son frère aîné, l'aidant de ses conseils pour les choses de la vie, et recevant, en échange, l'expérience artistique. En 1835, Federico fit son début, au théâtre San Benedetto, à Venise ; le début promit et l'auteur tint parole.

Le second ouvrage donné en son nom est resté populaire et renferme des morceaux d'un ordre élevé ; c'est *la Prison d'Édimbourg*, mise en musique quatre ans auparavant par Carafa. Il fit fureur, à Trieste, pendant le carnaval de 1837, et consolida la réputation du jeune maître.

Les opéras les plus importants qui méritent d'être sauvés de la mer immense des naufrages où sont

engloutis tant de noms et tant d'œuvres signées par les plus fameux sont : *Luigi Rolla*, où apparaît la grande figure de Michel-Ange, dont le dernier acte est regardé par l'auteur comme sa meilleure inspiration ; — *Corrado d'Altamura*, où se trouve ce magnifique duo pour ténor et baryton frémissant de rage et de vengeance, que quelques-uns ont entendu chanter, dans les salons de la comtesse Merlin, par Ronconi, superbe dans le rôle de Corrado, et par l'auteur lui-même. — Ces deux ouvrages ont vu le jour la même année, en 1841, le premier, pendant la saison du carême, au théâtre de la *Pergola*, à Florence, et le second, à la *Scala* de Milan, pendant l'automne. Ils eurent tous deux un succès d'enthousiasme : (rappelons ici, s'il le faut, le commentaire si juste de Montesquieu relativement aux degrés de latitude et de sensibilité, en ce qui concerne la musique).

C'était, comme on voit, une année de bonne veine pour le compositeur. Les productions de l'art sont précisément comme celles des vignobles : elles ont besoin d'être mûries au soleil de l'inspiration. Il y a les années de la comète pour l'esprit comme pour le vin. Lorsque l'intelligence et le raisin, frappés par des rayons bienfaisants, fructifient sous cette chaude et puissante influence, eh bien, ils produisent les chefs-d'œuvre et les vins généreux; enfants du soleil, vins

excellents et chefs artistiques répandent et la joie et l'ivresse.

Mais, comme on dit vulgairement, les années se suivent et ne se ressemblent pas ; il faut enregistrer ici une période de déveine mêlée de quelques demi-succès, jusqu'à l'apparition victorieuse de *il Marito e l'Amante*, charmant ouvrage représenté en 1852, au théâtre italien de Vienne, qui ne manquera pas de produire le même effet à Paris quand il sera mis à l'épreuve.

Ainsi que son frère, Federico Ricci eut des moments de découragement dans cette carrière aléatoire, pleine de fatigues et d'ennuis, véritable *steeple-chase* hérissé d'obstacles et de périls pour les compositeurs italiens qui, toujours au galop, roulant aujourd'hui dans la poussière des chutes, demain triomphant, courent, courent sans cesse après cette fortune que Shakespeare a bien fait de marquer au fer rouge : *She is a strumpet*, a-t-il dit quelque part, et l'on sait pour qui les créatures de cette espèce sont le plus prodigues de caresses et de faveurs.

Par la protection de la noble et puissante famille des Adlerberg, F. Ricci fut appelé à Saint-Pétersbourg comme chef d'orchestre du théâtre italien. Nommé bientôt après maître de chapelle des théâtres impériaux et directeur du chant au Conservatoire russe,

avec des émoluments en rapport avec son talent, il exerce encore ces fonctions, auxquelles est attachée une pension de retraite de mille roubles qui assure son indépendance.

Affable et sympathique, Ricci est aimé, estimé comme homme et comme artiste. Il est en relations avec les plus grands personnages de la capitale de l'empire russe, qui recherchent sa conversation vive et amusante. Il a pris les manières et l'extérieur des habitants du Nord et n'a conservé la verve napolitaine que dans ses conversations amicales. L'Italien est *russifié* aujourd'hui; je parle de l'homme, et non de l'artiste.

C'est l'impression qu'il a faite à ceux qui l'ont vu aux foyers des théâtres ou sur les boulevards parisiens, qu'il affectionne particulièrement. Sa chevelure abondante et désordonnée, ses grosses moustaches, ses favoris taillés en côtelettes, mais en côtelettes d'éléphant, tombant comme un double fanon de chaque côté de la figure, lui donnent l'air d'un lion à tout crin.

Mais défiez-vous, mesdames, du vieux lion qui semble endormi ; neigeux comme le mont Blanc, Ricci est bouillant comme le Vésuve, son compatriote.

F. DE VILLARS.

## LE SERMENT DES TROIS SUISSES

BOUTADE

---

Qui a pu dire que la reconnaissance était bannie de cette terre ; que l'ingratitude était l'indépendance du cœur ; que l'on avait fini par supprimer les ingrats en supprimant les bienfaits? Il faut être misanthrope ou pervers pour calomnier ainsi le genre humain.

On pourrait citer plutôt les victimes de la reconnaissance que celles de l'ingratitude ; car si l'on a dit que le poids du bienfait reçu est ce qu'il y a de plus lourd à porter, on n'avait pas songé à l'expression de la reconnaissance.

Nous ne mentionnerons qu'un exemple :

Il est au sein du Sénat un homme d'un talent remarquable, d'une probité immense, un magistrat intègre, aux convictions profondes, un de ces hommes antiques dont parle Horace.

Cet homme éminent, qui a mis si souvent son éloquence au service des causes les plus nobles et les plus justes, qui a défendu avec tant de chaleur tout ce qui lui a paru faible ou calomnié, cet orateur enfin si autorisé, a eu un jour l'heureuse ou plutôt la malencontreuse idée de défendre dans la noble enceinte du palais du Luxembourg... les orgues de Barbarie !

Il en avait le droit, il en a eu le courage. Sa parole a été écoutée avec intérêt, comme toujours du reste; elle a captivé les honorables membres de ce suprême aréopage, les a enchaînés à ses lèvres, tant et si bien, que les orgues de Barbarie ont été déclarés libres.

Il est bien entendu que nous parlons de leur fabrication.

Ces pauvres orgues de Barbarie, qui ont la complaisante attention de s'introduire dans vos cours, de venir jouer sous vos fenêtres pour soulager vos souffrances quand vous avez la migraine, pour vous tenir éveillés quand, cédant au démon de la paresse, vous voudriez fermer la paupière, ces charmants instru-

ments, qui par des *tremolos* expressifs et habilement combinés, vous jouent un air tout entier en *trille* et le recommencent patiemment au cas où vous auriez été distrait, ou ne l'auriez pas bien entendu, eh bien, ces pauvres orgues étaient menacés de voir leur répertoire singulièrement réduit, à moins de faire comme tout le monde, c'est-à-dire de payer une petite redevance aux auteurs ou éditeurs de la musique qu'ils jouent.

Et, qu'on ne s'y trompe pas, ce n'était point le possesseur de l'orgue qui payait cette petite redevance, ce droit d'auteur; oh, certes non! c'était le facteur, le fabricant, celui qui par des moyens mécaniques, quels qu'ils soient, profite de quelque chose qui ne lui appartient pas, et que d'autres payent avec de bel et bon argent. Il en profite si bien qu'il vend assez convenablement ses instruments et assez souvent arrondit fort agréablement sa fortune.

Il est surtout une contrée privilégiée où l'on ne fabrique que ce genre de meubles à musique, c'est la Suisse.

Cette bonne Suisse, quand elle a su qu'on voulait la traiter comme tout le monde, a eu une fière peur. Figurez-vous qu'elle aurait dû payer des droits, mais des droits infimes, aux compositeurs français, ou ayants droits, parce qu'elle leur prenait leurs airs

sans même leur en demander la permission. Elle a jeté des cris d'alarme ou plutôt de détresse.

Elle a vu un moment se retourner contre elle le fameux axiome : Pas d'argent, pas de Suisses.

Mais les descendants de Guillaume Tell ont trouvé un écho dans le cœur généreux et compatissant dont le nom seul est un éloge. Cet homme de bien, ce philanthrope s'est dit : Pauvre Helvétie! si tout le monde t'abandonne, je ne t'abandonnerai pas, moi! Je défendrai ta cause et tu pourras continuer à fabriquer tes orgues si douces à nos oreilles, tu pourras en fabriquer autant qu'il te plaira et nous les envoyer comme tu l'as fait jusqu'à ce jour, sans bourse délier. Tu nous en a comblés, tu peux nous en accabler. Ingénieux montagnards, fabriquez en paix!...

Et l'orateur tint sa promesse, il défendit les fabricants suisses, il défendit la liberté des orgues, il proposa de les affranchir de tout droit d'auteur, et le Sénat se rangea à son avis.

Aujourd'hui, si un compositeur en vogue donne un ouvrage nouveau à l'une de nos scènes lyriques, la Suisse peut envoyer à la première représentation une escouade de ses facteurs, maîtres ou simples ouvriers, qui noteront, séance tenante, les motifs principaux, ou qui les noteront chez eux de mémoire — s'ils ont bonne mémoire ; — et quelques jours après on enten-

dra ces motifs dans nos rues avant même que le compositeur se soit entendu avec l'éditeur pour la publication de son œuvre. Seulement, l'éditeur payera la musique du compositeur; le fabricant de l'orgue, vulgairement nommé de Barbarie, l'obtiendra gratis.

Qu'on aille dire maintenant que nous marchandons notre hospitalité aux industriels étrangers! L'hospitalité écossaise n'est que de la Saint-Jean en comparaison.

Revenons à la reconnaissance.

Depuis que le brillant plaidoyer en faveur des orgues de Barbarie a retenti dans l'enceinte du palais du Luxembourg, la cour de l'honorable sénateur ne désemplit plus. Sa défense fut expédiée par le télégraphe électrique dans tous les cantons suisses par les correspondants des facteurs helvétiques. Ce qui peut étonner, c'est qu'ils n'aient pas demandé à être exonérés des frais de la télégraphie. Ce fut, comme on le pense bien, dans toute la Conféderation, une joie, une liesse, une jubilation. On chanta des hymnes, on dansa à la ronde, on poussa les *la-la-i-tou* les plus gutturaux, on illumina les chalets, on fit des feux sur les hauts des pics au beau milieu des glaciers. Les jeunes gens embrassèrent les jeunes filles, les maris embrassèrent les femmes... des autres, les vieillards s'embrassèrent entre eux.

Ceci pour la Suisse.

En France, ce fut bien autre chose. La joie devait céder la place à la reconnaissance. Un moment on songea à réunir tous les joueurs d'orgue de Barbarie, munis de leurs fidèles compagnons, et à se rendre en procession à la maison de l'excellent sénateur. Mais, après avoir calculé le nombre de ces caisses à musique et de celles où se trouvent ajustées les manivelles, on dut renoncer à ce genre d'ovation. On comprit que quand la tête du cortége serait dans la cour de la maison du sénateur, la queue se tordrait encore à une barrière quelconque de Paris.

Ajoutez que ces instruments auraient dû jouer en même temps. Or, comme ils ne donnent pas tous le même air, il en serait résulté une légère cacophonie.

On y renonça.

Mais on décida que, pour témoigner dignement sa reconnaissance à l'éloquent sénateur, tous les jours, à toute heure, depuis l'aurore jusqu'au coucher du soleil, *Veniente die et decedente*, quatre orgues de Barbarie les plus vieux, seraient postés aux quatre coins de la maison où loge l'honorable membre du Sénat, et qu'ils joueraient tout leur répertoire. Il était différent, n'importe!

Puis, lorsqu'ils seraient au bout de leur rouleau — c'est le cas d'employer cette locution — ils céderaient

la place à quatre autres joueurs d'orgue qui feraient de même, et ainsi de suite, se relayant quatre par quatre jusqu'à la nuit tombante.

Le premier jour le sénateur sourit, sans cesser cependant de trouver cette musique un peu trop variée.

Le second jour il se gratta la tête et se demanda s'il ne serait pas possible de se dérober à une aussi bruyante reconnaissance.

Le soir du troisième jour, nous assure-t-on (mais nous ne saurions l'affirmer d'une façon très-catégorique), ce soir-là, le sénateur commença à se repentir d'avoir si chaleureusement défendu les intérêts de ces terribles orgues.

— Aurais-je, se dit-il, réchauffé un serpent dans le sein du Sénat !

Enfin, le matin du quatrième jour, il ouvrit la fenêtre et voulut haranguer les joueurs. En le voyant paraître, ces gaillards-là y allèrent de plus belle.

— De grâce, s'écria le sénateur, assez ! assez !

— Non ! non ! Toujours ! toujours ! Vous nous avez sauvés. Il ne faut pas qu'on puisse dire que nous nous montrons ingrats.

Et ils continuaient à tourner la manivelle.

— Mais vous m'emb...ellissez trop l'existence, mes enfants. Je vous en supplie, allez gagner votre vie. Vous m'obligerez infiniment.

Les quatre joueurs d'orgue saluèrent et s'en allèrent; mais, hélas! quatre autres étaient déjà prêts. Si les premiers partaient, c'est qu'ils avaient joué tout ce qu'ils avaient dans leur boîte.

Le pauvre sénateur manqua d'en devenir fou.

Et notez que nous nous sommes arrêté au matin du quatrième jour. Eh bien, cette reconnaissance dure depuis soixante-dix-huit jours.

Hier, le sénateur surprit un Suisse demandant à son suisse à lui (ce dernier était le concierge) l'adresse de la maison de campagne du sénateur.

— Oh! non, lui dit le concierge, croyant deviner.

— N'importe, fût-elle dans les Pyrénées, nous y serons. Nous l'avons promis à nos fabricants qui sont en Suisse.

Parmi ces fabricants, il y en a trois, les principaux, qui se sont érigés en syndicat, et qui ont décidé qu'on exprimerait à M. le sénateur une reconnaissance éternelle. Le pacte est fait pour une année; on avisera plus tard. Ne craignez rien, ils l'ont juré. C'est *le Serment des Trois Suisses*.

On prétend que depuis ce jour les cheveux du sénateur ont pris la couleur de la neige.

Léon ESCUDIER.

# LES ARTS DÉMOCRATIQUES

---

Voilà une des plus fantasmagoriques inventions du siècle des lumières. Elle vaut celle de la Morale indépendante ! Ces deux découvertes ont été faites par le même génie et glorifiées par le même troupeau.

Depuis quelque temps vous n'entendez parler que de cette nouvelle constellation, dans la presse mystagogue qui interprète nos expositions artistiques. Quand un de ces nombreux paralytiques qui font le Salon se trouvé pris au dépourvu devant les questions complexes de la science, il a sa rubrique toute prête,

c'est de finir son article et de sauver son ignorance par une ode aux arts démocratiques. L'effet en est foudroyant : le lecteur se crève les yeux sur un indéfinissable idéal! Mais, en vérité, je voudrais bien les connaître les arts démocratiques. Où sont-ils? quels sont-ils? d'où viennent-ils et où vont-ils? Leurs grands hommes, s'il vous plaît! nommez-moi leur Dieu ou leurs dieux, car l'art va au delà de l'homme et monte au-dessus de son tourbillon. Que signifie ce mot : « démocratique, » auquel on l'accouple? est-ce encore une protestation de sans-culotte contre le mot « divin, » qu'on a voulu gratter sur toutes les assises et sur tous les frontispices de nos monuments? Est-ce que cela fait partie du joli dictionnaire des adorateurs de l'Être suprême? Enfin, qu'est-ce qu'un art démocratique? Faut-il entendre sérieusement par là un art qui tire son origine, son inspiration, ses règles, ses lois, sa sanction de la démocratie? Faut-il ne voir en lui qu'une émanation du peuple souverain, que l'expression réelle de ses croyances ou de ses idolâtries, que le cadastre de ses horizons?

Oui?... alors je le connais votre art démocratique, il s'appelle Courbet, Pierre Petit, Thérésa, Villebichot, Frédéric Morin, Schneider, Sara l'Africaine, Arnault, Offenbach, Marc-Fournier, etc. Il est le tentateur qui dit au peuple : Tu es beau, tu es grand, tu es libre,

tu es sublime; à toi le monde, à toi les royaumes du plaisir, à toi toutes les sources de l'intelligence et tous les priviléges de l'infaillibilité, si tu veux te prosterner devant mes tableaux, mes critiques, mes clichés, ma musiquette, mes écuyers quadrumanes, mes pièces de trois cents femmes, l'épiphanie de mes épaules et la révélation de mon torse! Votre art démocratique c'est la négation des immortelles traditions qui ont peuplé le monde de chefs-d'œuvre, et qui ont fait descendre sur la pâleur de nos civilisations les glorieuses aurores de l'amour et de la beauté, c'est la glorification de la laideur, c'est la halte dans la boue, c'est la rupture du dernier échelon de cette voie mystérieuse que remontait l'esprit humain, avide de lumière et d'espace. Je ne l'aime pas votre art démocratique. Il a encombré notre siècle de temples sans dieux, de statues sans âme, de monuments sans style, de littératures sans fond et sans idéal. Il a fait pleuvoir sur le pavé populaire des révolutionnaires de mirliton, des apôtres dont les croyances sont aussi éculées que leurs chausses, des païens et des hérétiques sans originalité et sans enthousiasme. L'art est aristocrate et sera toujours aristocrate; disons-le bien haut à la face des nouvellistes désœuvrés qui s'en vont criant que l'art se démocratise et s'universalise. L'art ne se retrempe

que dans les profondeurs de la science et de la liberté. Il faut qu'il s'élève pour se rajeunir. L'art n'ira jamais chercher dans le ruisseau sa fontaine de Jouvence.

Et maintenant, l'orphéon, est-ce un art démocratique ? C'est la question que j'ai ici à examiner, car j'ai été un des fondateurs de l'orphéon et je suis encore son porte-drapeau.

Les manifestations chorales prises dans leur ensemble ont une importance considérable, qu'une critique railleuse et superficielle essayerait vainement de nier ou d'amoindrir. Il n'y a rien d'inutile ou d'insignifiant dans un mouvement populaire, surtout lorsqu'il procède d'une idée artistique qui s'alimente à la source des passions les plus vives. Que le mouvement des masses s'appelle réforme industrielle, agricole, financière ou musicale, qu'il soit calme ou bruyant, petit ou grand, il est d'une nature expansive et conquérante, il exprime toujours des rêves ou des besoins dignes d'attention, et recèle des éléments sur lesquels il faut au moins exercer une surveillance philosophique.

J'entends encore répéter avec une curiosité inquiète ou avec une ironie qui ne sait pas se maîtriser, ces diverses interrogations : « Qu'est-ce donc que l'orphéon? que veut-il? où va-t-il? que produit-il ? quel est son apport de forces et de résultats dans l'œuvre du dix-

neuvième siècle ? Par quel mot philosophique peut-on le traduire et le simplifier, car toute agitation des cœurs et des lèvres se pronostique ? Tous ces cahiers de musique qu'on remue, toutes ces partitions qu'on apprend, toutes ces bannières multicolores qu'on déploie à travers les villes pavoisées, sont certainement des professions de foi, des suffrages, des déclarations de principes, des révélations d'une vie nouvelle. On entend chanter dans le moindre village. Il se fait annuellement dans toute l'étendue de l'Empire français une dépense énorme d'achats de musique par les orphéons, de rubans et d'insignes multicolores, de médailles de divers modules. Nous prêtons attentivement l'oreille à ces voix et à ces instruments, à ces chœurs et à ces fanfares qui sortent de l'atelier. On nous dit pour toute explication que c'est un rayon de l'art grec qui rejaillit sur notre horizon. Nous ne demandons pas mieux que de croire à la réapparition des immortels dogmes de la poésie et de la beauté, mais l'heure est-elle propice à un pareil rêve ? Peut-on sérieusement entonner l'hymne à Psyché quand l'attention du peuple et du Highlife est confisquée au bénéfice des importateurs du couplet bête et impudique ? Et puis quelle corrélation entre Olympie et l'Orphéon ? Jadis c'étaient exclusivement les poëtes qui concouraient dans ces solennités de l'art aristo-

crate. La muse y arrivait escortée par les grâces et par le génie. Aujourd'hui ce sont les ouvriers qui descendent en foule dans les lices artistiques de l'orphéon. Quelle est cette anomalie? Quelle est cette nouvelle souveraineté de l'art? Qui a pu infiltrer si largement au cœur du campagnard, de l'homme de la plèbe et de la glèbe, des modestes et obscurs soldats de l'atelier et du sillon, ces amours ou ces appétits fougueux pour un laurier qui a été longtemps le privilége d'une caste inspirée? Quel est le mystérieux attrait qui recrute et discipline, pour ces études souvent pénibles, le travailleur déjà enchaîné aux âpres nécessités de la famille? Où nous mène cette musique chorale et instrumentale, ce déploiement de discours officiels en l'honneur des chanteurs, ce zèle, cette sympathie que témoignent pour les concours les autorités municipales, cette participation publique et solennelle des préfets et des maires aux solennités qui ont lieu dans presque toutes les villes et les bourgades importantes de l'Empire? En quoi ce mouvement peut-il être profitable au peuple et à la société? L'art n'est pas une abstraction. Il doit toujours toucher par quelque côté aux questions d'utilité publique.

Voici ma réponse :

Il y a recrudescence de vie, reprise d'initiative et de liberté en province. Les expositions industrielles,

agricoles, artistiques, les concours régionaux qui se multiplient, accusent un mouvement profond dans les mœurs et dans les esprits. Les campagnes veulent se suffire à elles-mêmes sous tous les rapports. La science est de toutes les latitudes, et ne cesse d'accomplir paisiblement des réformes sanctionnées de tous côtés par l'empressement que mettent les populations à les admirer dans la publicité de leurs merveilles et à en faire leur profit dans la pratique.

Il me paraît logique de raccorder à ces manifestations des arts matériels les légendes plus spécialement poétiques des orphéons. Elles font partie d'un même ensemble de faits provinciaux et elles affluent vers le même travail de rénovation. Je sais bien que l'orphéon compte encore de nombreux détracteurs et qu'après avoir ri de son principe, on voudrait aujourd'hui l'exagérer. Je sais qu'on lui donne dans quelques clans, des vertus révolutionnaires qu'il n'a pas, et que, d'un autre côté, on pousse l'absurdité jusqu'à le saluer comme un autre sauveur du monde. Je sais aussi qu'il a des sectaires, des derviches tourneurs, des apôtres et des martyrs de la plus lamentable espèce. Ici on prétend que la musique enflamme les imaginations populaires, que la révolution fait ses adroits préparatifs sous le masque d'une hypocrisie musicale, et il n'est pas de paradoxes grotesques qu'on n'invente

pour faire cerner l'institution par des mesures disciplinaires et prohibitives. Là on se lamente, à huis clos, sur le funeste esprit d'une institution qui vient distraire le peuple de ses devoirs politiques. Je n'ignore pas non plus une autre accusation, et celle-là ne me paraît pas la moins spécieuse : les peuples qui chantent, me dit-on, sont des peuples esclaves ou incapables de réaliser eux-mêmes, avec leurs propres forces, leurs rêves de liberté. Il ne me convient pas d'analyser ici ce que ce reproche peut avoir de vraisemblance historique.

L'orphéon n'est pas, selon moi et d'après l'histoire, une institution artistique et musicale. Il est encore moins une institution politique. Serait-il, dans la vérité rigoureuse et pure du mot, une institution sociale? J'en doute. Les institutions, de quelque nature quelles soient, ne se fondent pas du jour au lendemain. Or, l'orphéon date d'hier. L'orphéon n'a pas été fondé, que je sache, pour faire de chaque Français un chanteur et pour remplacer la pensée par la gamme ; c'est assez des conservatoires pour déprimer le cœur et le cerveau de la jeunesse. C'est assez de ces écoles qui ont la prétention d'enseigner l'art et de régler la nourriture des générations artistiques, pour y raréfier par la culture absolue de la musique, le goût des autres sciences et le sentiment de la liberté.

L'orphéon, selon moi, ne joue aucune comédie doctrinaire. Il est venu au monde bien simplement, et l'harmonie qu'il y a apportée n'est en aucune façon la sœur de celle que la philosophie de M. Renan cherche à y établir. Il est né du besoin naturel et irrésistible de l'association moderne, c'est-à-dire qu'il s'est formé au sein des éléments fatigués de la révolte et des illusions démocratiques. La presse révolutionnaire ayant lancé tous ses brûlots et tous ses éclairs, la tribune ayant sombré sous le poids de ses déréglements, la décomposition de tous les partis libérâtres étant accomplie, et le peuple se désintéressant de plus en plus de toute folle théorie sociale, l'orphéon a choisi, pour pousser sa note claire et sympathique, cette heure des désenchanteme.its. On peut donc dire que l'orphéon a puisé son énergie et sa raison d'être dans le besoin instinctif et raisonné qu'a le peuple de se garer, après bien des larmes et bien des défaites, des dangers de la passion politique, et de se réfugier dans les paisibles et pures jouissances d'un art ami du foyer.

D'abord, l'orphéon, je veux dire le peuple, n'a pas trop su ce qu'il chantait. C'est au hasard d'une musique plus imitatrice qu'inspirée, plus déréglée que savante, c'est avec des refrains et des accords pillés à droite et à gauche dans les réminiscences mal dé-

guisées des maîtres, qu'il a fait éclater sa gaieté; de là le succès de quelques compositeurs sans art et sans goût. Mais le temps et la science en feront et en ont déjà fait justice.

Ce qui distingue particulièrement ce grand mouvement des voix et des cœurs, c'est un esprit d'économie et de solidarité. La musique était chose rare et chère pour l'ouvrier. Au théâtre et dans ses étroits sanctuaires réservés, elle s'élevait à un prix désastreux pour les finances du modeste père de famille. Le village ne la connaissait guère que par l'orgue de Barbarie ou par le trombone du ménestrel germanique. La femme à la clarinette a été longtemps pour les campagnes la suprême incarnation de l'art musical, et le serpent de la paroisse le divin Apollon. Grâce à l'orphéon, peu à peu les oreilles campagnardes sont devenues plus difficiles. Bientôt chaque canton et plus tard chaque commune a pu avoir une musique honnête, un chœur harmonieux et gratuit, un orchestre de famille. Ce n'est pas tout. Les Capulet et les Montaigu de village se sont embrassés spontanément. Leur vieille haine n'a pu tenir devant la bannière victorieuse de leur société. Une médaille a fait ce miracle et amené cette fusion inutilement rêvée par des générations de juges de paix. L'aspérité et la défiance du caractère campagnard se

sont adoucies. Les ouvriers ont frayé avec les bourgeois, les pauvres diables de journaliers avec les fils de grande maison. Les haies et les treilles, ces barrières souvent insurmontables, se sont ouvertes entre familles. On a ri, on a chanté et on a trinqué sur la ruine de l'opposition du curé et du maître d'école. Et c'est ainsi que l'orphéon n'a aucune ressemblance avec les arts démocratiques.

Aujourd'hui l'orphéon a pris une grande et bonne place dans la vie publique. Il est de toutes les fêtes du cœur et du patriotisme. Des œuvres de bienfaisance jalonnent ses progrès. Le budget des municipalités a pour lui des faveurs. Les maires, les préfets, les conseils généraux, l'Empereur lui accordent des encouragements de toute nature justifiés par le régulier emploi de ses forces. A l'heure qu'il est, il est certainement difficile de trouver une association plus chrétienne dans le dévouement, plus charmante dans l'austérité du devoir et plus calme dans sa liberté. A en juger par l'apparence, l'orphéon aurait donc atteint l'idéal de ses rêves. Telle n'est pas ma conviction.

L'histoire de ses dernières années a eu des tourmentes, et la philosophie de ses festivals et de ses concours n'est pas sans amertume. Ses plus dangereux ennemis sont sous ses bannières et dans les

jurys. Ils s'appellent la routine, l'ignorance, la coterie. Sans doute il faut apprendre le solfége, lire la musique, chanter juste, remonter aux sources de la science et de l'inspiration. Mais tout l'avenir de l'orphéon n'est pas là, je l'ai déjà dit. Ce que je voudrais, au-dessus de la pédagogie et de l'appât des récompenses, c'est une plus intime et plus vaste fédération des esprits, c'est un plus sérieux souci des droits de la pensée, c'est une entente plus fréquente de la musique avec la poésie, de l'art avec la liberté. Un esprit centralisateur rôde autour de l'orphéon et cherche à le dévorer par la réglementation. L'art démocratique, sous les espèces de la musique pour rire, viole les frontières du chant choral. Orphéonistes, prenez garde à vous!

J.-F. VAUDIN.

# CURIOSITÉS MUSICALES DE L'ANNÉE

## LE QUATUOR DES FRÈRES MULLER

On s'est beaucoup occupé, cet hiver, dans le monde musical, des soirées de quatuors données à la salle Pleyel par les frères Muller, avec le concours de Mme Szarvady ; ces soirées ont fait tache, par l'intérêt qu'elles ont présenté, dans la foule des concerts grands et petits qui ont marqué la saison musicale de 1865-66.

La réputation dont les frères Muller jouissent de l'autre côté du Rhin, réputation qui les avait précédés à Paris, leur est d'autant plus précieuse, qu'ils ont à

soutenir l'honneur et la renommée de l'ancien quatuor Muller, ce quatuor célèbre qui, fondé par leur père, Charles Muller, en 1830, étonna le monde pendant plus de vingt-cinq années. Les vieux dilettantes de notre capitale gardent le souvenir du succès qu'il obtint à Paris dans l'hiver de 1834. Ce fut, au dire de tous, le plus merveilleux quatuor qui eût jamais existé, y compris celui de Schupanzigh, à Vienne.

Il se composait des quatre frères : Charles (né le 11 novembre 1797), maître de concerts, qui vit aujourd'hui retiré à Brunswick, où il jouit de l'estime et de la vénération de tous; Georges (né le 29 juillet 1809), maître de chapelle ; Gustave (né le 30 décembre 1800), directeur symphonique du théâtre, à la réserve du grand opéra; enfin Théodore (né le 27 août 1803), qui portait le titre de musicien de chambre. Ils s'exercèrent à jouer la musique des maîtres sous l'excellente direction de leur père, qui était l'un des sept hautboïstes du corps de musique militaire du duc de Brunswick. Puis quand ils se sentirent assez forts, c'est-à-dire aussi forts et même plus forts que les plus forts quartettistes, les frères Muller prirent leur vol, et voyagèrent de ville en ville et de succès en succès, jusqu'en l'année 1855, qui vit disparaître ce phénomène musical, par suite de la mort des deux frères Georges et Gustave Muller.

Ils s'étaient tout d'abord arrêtés à Hambourg ; de là, ils s'étaient rendus à Berlin, avaient visité le reste de l'Allemagne, puis étaient venus, en 1834, demander aux dilettantes parisiens la consécration de leur talent. On les nommait alors « les premiers quartettistes de tous les temps. » De retour à Brunswick, ils organisèrent chaque hiver des séances de quatuors, et ne voyagèrent plus que pour se faire entendre dans les cours des souverains petits et grands, qui se faisaient gloire de les bien accueillir.

Les œuvres que les Muller se plaisaient à exécuter étaient, avant tout, les quatuors d'Haydn, ces œuvres suaves, aux détails ciselés avec amour. Puis venaient : les quatuors de Mozart, dans lesquels le maître excella comme dans tous les genres, ceux de Beethoven, aux formes plus accusées, aux dessins plus fermes, ceux d'Onslow, dont les œuvres, selon l'expression d'un de ses biographes, sont plutôt trouvées que créées, ceux de Spohr le classique, de Fesca, etc. Et il faut le dire, les Muller s'étaient identifiés avec les ouvrages de ces maîtres, au point d'en faire valoir jusqu'aux qualités les plus cachées. Mais leur triomphe était l'hymne avec variations de Haydn. C'était à vous arracher des larmes, disent nos aînés.

Nous avons dit que le quatuor des frères Muller cessa d'exister en 1855 par suite de la mort de

Georges et de Gustave; mais Charles et Théodore, le premier violon et la basse, demeurés seuls, ne pouvaient se décider à voir mourir leur œuvre: aussi s'adjoignirent-ils, dans la même année, les deux fils du premier: Bernard pour l'alto, et Hugo pour le second violon.

Quoi qu'en ait dit M. Fétis, qui, dans un accès de lyrisme, s'est écrié que, rendant un jour visite au vieux Charles Muller, ses quatre fils, *qui n'étaient pas plus hauts que sa botte*, avaient exécuté magistralement un quatuor en sa présence, jamais, au grand jamais, les jeunes Muller n'avaient songé, avant cette époque, à former un quatuor.

Plus tard, le violoncelliste se retira et remit son archet et son excellente basse de Guarnerius aux mains de son neveu Wilhelm. En même temps, le vieux Charles Muller abdiquait en faveur de son second fils Charles; mais il surveilla les premiers pas de sa couvée de virtuoses; il fit avec eux les premiers voyages qu'ils entreprirent au début de leur association, mais non plus alors en qualité de premier violon, mais comme amateur, faisant à l'occasion le cinquième dans les quintettes; puis, sûr désormais qu'il revivait, lui et ses frères, dans ses enfants, il leur abandonna sa gloire et le maintien de ses saines traditions.

Depuis cette époque, les quatre frères, Charles, Hugo, Bernard et Wilhelm Muller, ont dignement soutenu la réputation du vieux quatuor. Leur goût les porte vers l'école des *derniers Beethoven*. Autre temps, autre musique. Mais ils sont du moins restés fidèles aux traditions de famille en ce qui concerne l'exécution des chefs-d'œuvre des vieux maîtres.

Les diverses œuvres que les frères Muller ont fait entendre dans les cinq concerts organisés par eux cet hiver ont prouvé, du reste, qu'ils avaient su s'identifier avec tous les genres. Il nous a été donné, en outre, d'assister à plusieurs de leurs exercices, et nous avons pu nous convaincre une fois de plus que c'est ainsi que doit être entendue la musique de chambre, qui est faite pour la chambre et perd beaucoup de son charme dans une salle de concert. Le quatuor est un mets de fin gourmand, qui veut être savouré. En l'écoutant de la sorte, on double le plaisir qu'on prend à écouter ces chefs-d'œuvre dans lesquels les maîtres ont mis toute leur science au service de leur inspiration, pour faire d'un quatuor, non une symphonie à quatre instruments, mais bien un tout homogène ! car il est à remarquer que le quatuor seul, parmi les morceaux d'ensemble, offre cette particularité qu'il forme une masse, un tout, auquel rien ne manque et dont rien ne saurait être distrait.

Il suffit d'entendre les frères Muller pour se convaincre de cette vérité; ils sont un et ils sont quatre, et leurs quatre instruments forment un instrument magnifique, aux sons purs et se prêtant aux nuances les plus délicates. Ajoutons que chacun des quatre frères est un soliste distingué, mais qu'au quatuor chacun est à sa place comme un vétéran à son poste, un jour de bataille.

Le public parisien leur est redevable d'avoir entendu diverses œuvres complétement inédites pour lui. Ces œuvres appartiennent à l'école nouvelle qui dérive des *derniers Beethoven*. On n'ignore pas que cette école ne compte en France qu'un bien petit nombre de partisans, encore ces derniers ne se livrent-ils qu'à demi. Pour être juste, il faut dire qu'elle n'est connue que par ouï-dire, qu'on n'en juge que par un nombre trop restreint d'échantillons, et que chacun en veut parler comme s'il en suivait les travaux. Nous relèverons donc sur les programmes des frères Muller les noms de Schubert, de Schumann, de Raff, de F. Hiller, sans compter ceux des anciens maîtres et ceux aussi de deux vieux bohémiens de la musique, Wenzel Muller et Dittersdorf, qui ont tenu pendant longtemps, à la fin du siècle dernier, les Viennois sous le charme de leurs pont-neufs. A propos de Dittersdorf et de son quatuor exécuté par les frères Muller, il ne faut

pas oublier de relever une grotesque erreur qui s'est glissée dans un journal de musique; le signataire de l'article se félicite d'avoir eu l'avantage d'apprécier un quatuor en *la*, de Schumann, et un quatuor en *mi*, *d'un* M. Dittersdorf. « L'œuvre de Shumann, ajoute-t-il, offre de grandes beautés gâtées par un étalage scientifique qui fatigue l'esprit et l'oreille; mais la production de M. Dittersdorf dépasse les bornes du possible; elle excède au moins notre faculté de comprendre. » Or, ce M. Dittersdorf, que le journal en question poursuit de ses foudres, fut le plus jovial, le plus humoristique de tous les compositeurs populaires; il est né à Vienne le 2 novembre 1739, et il est mort à Neuhaus, en Bohême, le 31 octobre 1799, dix ans avant Haydn. Et voilà comme on écrit l'histoire!

Après avoir parlé des frères Muller, il est juste que nous les fassions connaître plus intimement à nos lecteurs. A cet effet, nous reproduisons leurs portraits d'après une brochure publiée en Allemagne :

« Le premier violon, Charles, second fils du vieux Charles, est le premier virtuose de la bande. Le son qu'il tire de son instrument est net et nerveux, clair et capiteux, tout comme il faut pour rendre les idées pleines de force et de séve de nos grands maîtres, depuis Haydn jusqu'à nos contemporains. Son violon est un Guarnerius, daté de l'an 1732. C'est le même

dont se servait son père, le fondateur du quatuor Muller.

» Le second violon, Hugo, troisième fils de Charles Muller, était, par son aptitude et par son jeu plein de modération, destiné à faire vis-à-vis à son frère Charles, à se laisser éclipser avec mesure par lui. Ayant accompagné son père dans ses voyages, tenant le piano ou jouant des duos pour deux violons avec lui, Hugo doit à ce précédent, autant qu'à son instruction théorique, de tenir on ne peut plus honorablement sa place. Son violon, qui a appartenu à son oncle Georges, est un Stradivarius de l'année 1724.

» L'alto, Bernard, qui est l'aîné des frères Muller, et dans le quatuor l'intermédiaire des sons élevés et des sons bas, est d'un caractère solide et tranquille; sûr de lui dans sa modestie, il sait réunir dans sa main les fils d'or qui lui viennent des deux côtés et les tisse artistement avec ceux de son frère.

» Guillaume, le cadet de la famille, que son embonpoint prédestinait au violoncelle. Il tire de son excellent Guarnerius, daté de 1691, un beau son, bien nourri. Nouvel Atlas, il supporte dignement le poids de l'édifice des Muller. »

---

## LES FUSILIERS DE POMÉRANIE

Les frères Muller ne sont pas les seuls prodiges que nous ait envoyés l'Allemagne. Dans le courant de décembre, il nous est venu du grand-duché de Bade un chargement complet de musiciens prussiens, appartenant au régiment des fusiliers de Poméranie. Ils étaient beaux à voir vraiment, ces militaires d'outre-Rhin, avec leurs casques et leurs fausses épaulettes à franges d'or. Aussi, tout Paris, a-t-il voulu les voir. — Que ne peut un casque sur l'esprit des peuples qui en sont encore au schako ! — Ils viendront ; ils vont venir ; ils sont arrivés ; — j'en ai rencontré deux hier soir sur le boulevard ! s'écriait-on dans tous les endroits publics en se serrant les mains avec effusion. Quel beau jour pour la France ! Il n'y a plus de Rhin ! Vive la fraternisation universelle ! vivent les Allemands, ces peuples si unis ! Vive l'alliance des grands peuples ! « Il n'y a plus d'Allemands ; il n'y a plus de Français, s'écriait Albert Wolf dans *le Figaro* ; il n'y a plus que des fusiliers ! »

Hâtons-nous de le dire : les musiciens prussiens ont obtenu un immense succès, que justifie leur excellente exécution. L'ensemble qu'ils présentent est

surprenant. Sous ce rapport, ils égalent et même ils surpassent peut-être les meilleures musiques de nos régiments de la garde. On s'est moqué de la discipline observée par eux, discipline qui dénote un état de servitude militaire peu compatible avec la qualité de musicien gagiste. Mais, quoi qu'on dise, cette discipline est indispensable dans la musique militaire, aussi bien que dans tout orchestre, et si elle existait dans plusieurs de nos meilleures institutions musicales de Paris, où l'on s'aperçoit trop souvent de son absence, à l'Opéra par exemple, ou bien encore aux concerts populaires de musique classique, le public s'en trouverait mieux. Qu'on le sache bien, l'orchestre est une monarchie absolue, dont le chef est seul juge et maître.

Donc, les musiciens des fusiliers de Poméranie sont admirables de discipline. Ils jouent avec la même conscience, avec la même dignité que les soldats de leur régiment manœuvrent à la parade. Aussi ne s'est-on pas fait défaut de les applaudir et de leur crier *bis* à tous moments. Leur chef, M. Parlow, qui est aussi un compositeur distingué, a eu sa bonne part dans les bravos qui les ont accueillis.

Les fusiliers de Poméranie ont rempli la caisse des artistes musiciens; car c'est au bénéfice de la société, dont M. Taylor est président, qu'ils ont donné leurs

huit séances; puis ils sont retournés en Allemagne, où ils ont, pendant tout l'été, beaucoup travaillé pour le roi de Prusse.

---

## LA FEMME TÉNOR

Elle est grande, maigre, belle personne; elle porte les cheveux courts; un petit duvet noir ombrage sa lèvre. Ah! le joli garçon, le joli fusilier de Poméranie que ferait M^lle Mela, dite la femme-ténor! — La femme-ténor!!! En vérité, la femme ténor eût manqué à l'année qui vit se produire *la Femme à barbe* et *Sarah l'Africaine*. Une femme-ténor! mais c'est merveilleux! direz-vous. Jusqu'ici l'on avait les *incommodés* de la chapelle Sixtine, comme les appelait la duchesse de Longueville; mais on sait les soins qu'on prenait pour les obtenir; tandis que *les femmes ténor!!!* comment les fabrique-t-on? Les historiens et les physiologistes sont muets sur ce chapitre. Et pourtant rien n'est plus facile. Pour faire une femme-ténor, — une femme-ténor comme M^lle Mela, bien entendu, — vous prenez une femme. Il est indispensable que la femme ait une belle voix de contralto. Ceci fait, vous lui défendez expressé-

ment de chanter au delà du *la* du *medium*, qui est, sauf exceptions, la note de poitrine la plus élevée des ténors; mais vous lui permettez de descendre au-dessous du *sol bas*, autant qu'il lui plaît; vous l'y contraignez même au besoin. Vous la faites étudier ainsi pendant plusieurs années; puis vous la servez au public, qui criera merveille, à moins qu'il ne se fâche. Si vous êtes compositeur, vous ferez bien de composer des airs et des opéras spécialement pour votre femme-ténor, car tous les rôles écrits pour un vrai ténor, elle les tronquera. En effet, si elle donne sa voix de tête, c'en est fait de sa renommée. Le charme disparaît.

Le procédé est simple, comme vous voyez, et il a été appliqué avec bonheur par le père de Mlle Mela; mais aussi, il faut bien le dire, M. Mela était tombé sur une belle voix de contralto, vigoureuse, sympathique, veloutée, flexible, dont les notes basses rappellent le timbre du baryton.

Comme ténor, le public n'a pas accepté Mlle Mela; comme contralto, il l'eût acclamée. L'opéra de M. Mela, représenté cet hiver aux Italiens, n'a pas été étranger au très-froid accueil qui a été fait à la femme-ténor.

EDMOND NEUKOMM.

# LES LIVRES

La musique est un sujet de conversation qui plaît aux gens du monde, et sur lequel ils aiment à revenir le plus souvent. Chacun donne son avis sur les œuvres des maîtres, ou cherche à définir à sa manière les sensations qu'elles lui font éprouver; tout le monde veut avoir raison, et quoique nous reconnaissions que le goût en musique, par cela même que celle-ci est variée à l'infini, ne saurait être uniforme, nous croyons néanmoins que les discussions musicales dans lesquelles se produisent les plus étranges proposi-

tions, comme les opinions les plus contradictoires, pourraient être moins insignifiantes, moins... bizarres qu'elles ne le sont presque toujours. La vulgarisation de la bonne musique, l'exécution des œuvres des grands maîtres, auxquels le public peut assister aujourd'hui plus souvent qu'autrefois, ont déjà beaucoup fait pour améliorer son goût; mais son éducation musicale ne sera complète, et l'audition des chefs-d'œuvre ne lui sera réellement profitable que lorsqu'il connaîtra bien l'histoire de l'art qu'il se croit appelé à juger, et sur lequel il veut se prononcer *quand même*.

Il faudrait une place plus étendue que celle dont nous disposons ici pour donner aux considérations dans lesquelles l'étude de cette question nous entraînerait tout le développement qu'elles renferment; nous nous bornerons donc à apprendre aux dilettantes, qui l'ignorent certainement, qu'il existe en France, aussi bien qu'en Allemagne, une littérature musicale spéciale, et qu'après avoir séparé le bon grain de l'ivraie, ils arriveront, en la consultant, à se faire une opinion mieux raisonnée que celles qu'ils émettent la plupart du temps sur les œuvres qui leur sont soumises.

Le nombre des livres relatifs à la musique, publiés en France, s'augmente chaque année; espérons

donc que les efforts des écrivains qui, presque tous, se sont voués avec passion à la littérature musicale, réussiront à faire naître chez les amateurs le désir de s'instruire. En lisant la biographie des grands artistes, ils apprendront à se rendre compte de certaines tendances de leurs œuvres; en étudiant la musique dans son histoire, ils comprendront mieux les diverses transformations par lesquelles cet art a dû passer avant d'arriver au point où il est aujourd'hui.

Parmi les publications parues la saison dernière et dont nous donnons la liste ci-après, il en est quelques-unes de très-importantes sur lesquelles nous appelons plus particulièrement l'attention de nos lecteurs.

*Almanach de la musique, Illustré, Chronologique, Historique, Critique et Anecdotique, par un Musicien*. 1re *année—du* 1er *septembre* 1864 *au* 1er *septembre* 1865. Paris, Alf. Ikelmer et Cᵉ, 1866, in-12. (108 p.)

2ᵉ *année*, 1865-1866 (112 p.), avec un supplément: *Nécrologie des musiciens français et étrangers*. (39 p.) — 1867.

Publication très-utile et parfaitement comprise. On peut, sans hésitation, affirmer qu'aucun des nombreux almanachs ou annuaires de la musique imprimés jusqu'à ce jour n'a été rédigé avec plus de clarté que ne l'est celui-ci. L'auteur, qui est certainement un musicien, non parce qu'il le dit, mais parce

qu'il le prouve, sait, en effet, tout ce qui doit intéresser les artistes et les amateurs : Théâtres lyriques, Concerts, Conservatoires de Paris et de la province, Bibliographie musicale, Nécrologie, Sociétés diverses de musiciens, etc., etc.; en un mot, tout ce qui compose l'historique de la musique y est consigné à sa place, avec ordre et exactitude,

AZEVEDO (A.) — *G. Rossini, sa Vie et ses Œuvres.* Paris, Heugel et Ce, 1865, grand in-8° (310 pages, 3 portraits et 4 fac-simile d'autographes).

Jusqu'à présent, cette biographie de l'auteur de *Guillaume Tell* est la plus importante qui ait été publiée. M. Azevedo est un grand admirateur de Rossini, les pages qu'il lui a consacrées témoignent de son enthousiasme sincère et de la profonde vénération qu'il a pour les œuvres du maître. Mieux placé que qui que ce soit, pour raconter à coup sûr les événements de la vie de son héros, il a pu relever certaines erreurs accréditées par des auteurs peu scrupuleux de la vérité, M. Fétis entre autres, et désormais c'est son livre qu'il faudra lire pour bien connaître la biographie du maître de Pesaro. Cependant M. Azevedo a dû s'arrêter aussitôt après l'époque où *Guillaume Tell* fut représenté; il nous apprend que des obstacles qu'il lui était impossible de prévoir, l'ont empêché de donner à la fin de son travail les développements qu'il comportait. Comme ces développements, en effet très-nécessaires, ont été publiés depuis dans *l'Opinion Nationale*, ils seront sans doute imprimés séparément. Dans tous les cas, nous désirons vivement que M. Azevedo puisse faire, en toute liberté, une nouvelle édition complète de son ouvrage, car l'édition présente montre assez le mauvais vouloir et la négligence de ses éditeurs. Nous signalerons, comme preuve de cette négligence, l'absence d'une table des matières, document très-utile dans un volume de 310 pages, divisé en 31 chapitres.

BARBEDETTE (H.) — *F. Schubert, sa Vie et ses Œuvres, son Temps.* Paris, Heugel et Cᵉ, 1866, grand in-8° (135 p., portrait et fac-simile d'autographes).

On doit déjà à M. Barbedette la publication de plusieurs ouvrages dans lesquels il a étudié avec talent les œuvres de Beethoven, de Chopin et de Weber. Sa monographie de l'auteur des célèbres mélodies est intéressante et renferme des documents aussi précieux qu'inconnus en France. Elle suppléera avantageusement à la notice beaucoup trop succincte de *la Biographie des Musiciens*, de M. Fétis.

BEAUQUIER (CHARLES). — *Philosophie de la Musique.* Paris, Germain-Baillère, 1865, in-12. (204 p.)

Livre consciencieusement écrit, et dont la lecture peut être très-instructive pour bien des amateurs, et même pour beaucoup d'artistes.

BEULÉ. — *Éloge de Meyerbeer.* Paris, Didier et Cᵉ, 1865, in-8°. (35 p.)

M. Beulé a prouvé, une fois de plus, que pour faire de la critique musicale, il fallait être musicien avant tout, et que les académiciens eux-mêmes ne sauraient se soustraire à cette condition indispensable. Les appréciations assez étranges du secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts, sur l'œuvre de l'auteur des *Huguenots*, et certaines expressions impropres dont il s'est servi, ont dû faire sourire bien des connaisseurs. Si le successeur d'Halévy, qui trouve que les chiffres des représentations des opéras de son prédécesseur « ont plus d'éloquence que n'en auraient tous les éloges » parle ainsi qu'il le fait de Meyerbeer, de l'artiste dont les œuvres universelle-

ment admirées ont remporté partout et toujours des succès plus grands qu'aucun de ceux obtenus par tout autre compositeur, on se demande dans quels termes il s'exprimera, lorsqu'il aura à faire *l'Éloge* d'un musicien auquel les œuvres n'ont jamais valu que les insuccès les plus manifestes?

Ce mot *Éloge*, qui figure forcément au titre de ces discours académiques est gros d'exigences; mais l'attitude que vient de prendre M. Beulé et sa profession de foi en matière musicale paraissent devoir changer la forme de ces *éloges funèbres*, et donneront, bien sûr, un grand attrait de curiosité aux futurs discours qu'il aura à prononcer sur certains de ses confrères musiciens.

BLAZE DE BURY. — *Meyerbeer et son Temps*. Paris, Michel Lévy, 1865, in-12. — *Meyerbeer, sa Vie, ses Œuvres, et son Temps*. Paris, Heugel et C^e^, 1865, grand in-8° (Portrait, 4 fac-simile d'autographes, 216 p.)

Ces deux volumes ont paru à quelques mois de distance l'un de l'autre, et forment deux éditions d'un seul et même livre. Ce travail avait d'abord paru dans *le Ménestrel*.

On connait l'admiration de M. Blaze de Bury pour Meyerbeer, et les nombreux écrits dans lesquels il l'a exprimée; celui-ci paraît toutefois devoir être le dernier. Malgré plusieurs pages éloquentes, on y remarque quelques longueurs et des redites. Quoi qu'il en soit, nous préférons de beaucoup ce livre au soi-disant *Éloge* de M. Beulé.

*Bulletin de la Société des Compositeurs de Musique.* Tome I^er^, Paris, au siége de la Société, 95, rue Richelieu, 1866, grand in-8°. (248 p.)

Tous les mémoires lus ou communiqués à la Société des

compositeurs de musique sont publiés dans des bulletins qui paraissent isolément, et sont ensuite réunis en volumes. Celui que nous annonçons contient les travaux du 31 janvier 1863 au 26 mai 1866. Nous y remarquons particulièrement : deux études sur *l'Origine et la forme de l'air* et sur *la Musique aux onzième et douzième siècles, d'après les publications de M. de Coussemaker*, par M. Gevaert; une *Histoire de la chanson* et des *Observations sur les vers lyriques*, par M. J.-B. Wekerlin; un article sur *l'Ethnographie et la géographie musicales de l'Espagne*, par M. Lacome; des *Fragments de l'Histoire de la musique*, par M. Chouquet, etc., etc. Ces bulletins, tirés à 100 exemplaires seulement, seront un jour très-recherchés.

COUSSEMAKER (E. DE). *L'Art Harmonique aux XIIe et XIIIe siècles*. Paris, Durand et Didron, 1865, in-4° (292-cv-123-14 p.) Tiré à 300 exemplaires numérotés à la presse.

Cet ouvrage est le plus remarquable qui ait été publié en 1865; il fait le plus grand honneur à M. de Coussemaker, déjà si avantageusement connu par ses travaux sur l'histoire de la musique au moyen âge. Une érudition solide, un esprit d'analyse très-réfléchi et une grande attention à n'émettre une opinion que sur des données positives, telles sont les qualités qui dominent dans ce magnifique travail. Son auteur n'affirme un fait qu'en l'appuyant de documents authentiques, et quand la preuve ne lui semble pas suffisante, il se borne à exprimer sa pensée sans décider définitivement la question, sans trancher la difficulté comme certains écrivains musiciens l'ont malheureusement fait trop souvent. M. de Coussemaker, pour mener à bonne fin son travail, a copié lui-même, page pour page, ligne pour ligne, un manuscrit très-précieux qui n'a pas moins de 794 pages, et qui se trouve à la Bibliothèque de la Faculté de médecine de Montpellier. Il a reproduit dans son

volume, en notation ancienne, un grand nombre des morceaux de ce manuscrit, et en a donné la traduction en notation moderne. Une telle façon de procéder doit, on l'avouera, inspirer aux lecteurs une grande confiance, aussi faut-il considérer *l'Art harmonique aux douzième et treizième siècles*, comme l'ouvrage le plus complet et le mieux fait que nous ayons sur la musique à ces époques éloignées. Il nous apprend beaucoup de choses ignorées jusqu'à ce jour, combat bien des suppositions imaginaires et détruit une foule d'assertions erronées. C'est à M. Fétis, bien entendu, que s'adresse la meilleure part des réfutations sans réplique de M. de Coussemaker. Enfin, le luxe typographique de ce beau volume, le petit nombre d'exemplaires (300) auquel il a été imprimé, et surtout son mérite réel, en feront bientôt une rareté bibliographique.

Coussemaker (E. de). *Scriptorum de Musica medii ævi nova series a Gerbertina altera* (Écrivains sur la Musique du moyen âge, nouvelle collection, faisant suite à celle de Gerbert). Paris, Durand, 1866, in-4°.

Le tome Ier de cette publication a paru en 1864; nous annonçons aujourd'hui les deux premiers fascicules du tome II. Ce volume comprendra les traités *inédits* de Reginon de Prum, de Hucbald, de Gui d'Arezzo, d'Odon de Cluny et de Gui de Chaalis; les livres 6 et 7 du *Speculum musicæ*, de Jean de Muris, un anonyme très-important de la bibliothèque de l'Université de Gand, et quelques autres traités.

L'histoire de la musique devra beaucoup à M. de Coussemaker, pour ses efforts incessants très-appréciés des travailleurs sérieux, de même que pour l'utilité incontestable de ses publications, fruits d'une science véritable et d'un grand amour de l'art musical.

**FÉTIS (F.-J.)** — ***Biographie universelle des Musiciens et Bibliographie générale de la musique***, **2e édition. Paris, Didot, 1865, grand in-8°, t. VIII.**

Ce volume est le dernier d'un ouvrage qui est sans contredit l'amas d'erreurs le plus monstrueux qu'on ait jamais vu. Il n'est pas un nom de musicien qui ne puisse donner lieu à des rectifications, et les erreurs, bévues, contradictions et omissions y sont en tel nombre, qu'il est impossible qu'elles soient jamais signalées en totalité. Son auteur, qui s'est montré si sévère envers ses devanciers, et qui les a traités avec tant de mépris, a constamment fait preuve d'ignorance, de négligence, d'injustice et de mauvaise volonté. Il est d'autant plus coupable et mérite d'autant moins d'indulgence, qu'il s'agit ici d'une seconde édition, et qu'en regard du prix de vente de l'ouvrage (64 fr.), il devait penser que les acquéreurs auraient le droit d'être exigeants. La réputation de M. Fétis, en tant qu'historien de la musique, était déjà très-ébranlée, mais la deuxième édition de la *Biographie des Musiciens* lui a porté le dernier coup. Désormais, on se gardera bien de s'en rapporter à lui, et en le consultant, on aura soin de contrôler son dire et de vérifier ses assertions. Quant à ses jugements sur le mérite des œuvres des musiciens dont il parle, ils sont, à quelques rares exceptions près, empreints d'un tel parti pris, qu'ils n'auront jamais aucune influence... nous l'espérons bien!

GASPERINI (A. DE). — ***La Nouvelle Allemagne musicale, Richard Wagner.*** **Paris, Heugel et Cie, 1866. grand in-8°. (Portrait et fac-simile d'autographes, 173 p.)**

Les œuvres de Richard Wagner, en dépit du bruit qui s'est fait autour de son nom, sont à peine connues en France;

l'étude de M. de Gasperini aidera, certainement, à ramener les dilettantes vers des idées plus justes que celles qu'on a réussi à leur communiquer sur les compositions de l'auteur du *Tannhaüser*. Il manque un chapitre, selon nous, au livre de M. de Gasperini, chapitre dans lequel l'auteur aurait raconté, dans *tous* ses détails, l'histoire du *Tannhaüser* à Paris. Elle est curieuse cette histoire, et le récit de toutes les petites ou grandes infamies, des turpitudes et des sottises auxquelles les représentations de cet opéra ont donné lieu, serait instructif à plus d'un point de vue. Il serait édifiant de raconter quelle fut la conduite d'une partie du public, et la part active que prenaient dans la bagarre, des artistes ! des éditeurs de musique ! et même des critiques ! On comprendrait alors les mobiles divers qui firent agir tant de gens envieux ou ignorants, et, en infligeant aux coupables un juste blâme, on éviterait, peut-être, le retour d'actes aussi odieux, aussi niais, que ceux qui se produisirent aux représentations du *Tannhaüser*.

HÉQUET (G.) — *Boieldieu, sa Vie et ses Œuvres*. Paris, Heugel et Cᵉ, 1864, grand in-8°. (Portrait et fac-simile d'autographes. 115 p.)

Malgré la date qu'il porte, ce volume n'a été mis en vente qu'en 1865 ; il avait d'abord paru dans *le Ménestrel*. Ce qu'il y a de mieux dans cette publication, ce sont les accessoires, c'est-à-dire le portrait et les *fac-simile*. Pour ce qui est du récit de G. Héquet, il laisse fort à désirer ; le beau et sympathique talent de Boieldieu n'y est point analysé avec l'accent convaincu d'un biographe sincère, et les erreurs de toutes sortes y sont en grand nombre. Il ne pouvait en être autrement, du reste, G. Héquet s'étant beaucoup servi de la *Biographie des Musiciens* de M. Fétis. En un mot, l'auteur de *Jean de Paris*, le chantre des *Chevaliers français* et des *Troubadours*, *fiers de leurs doux servages*, méritait mieux d'un journal qui s'intitule *le Ménestrel*.

KASTNER (GEORGES). — *Parémiologie musicale de la langue française ou explication des proverbes, locutions proverbiales, mots figurés qui tirent leur origine de la musique, accompagnée de recherches sur un grand nombre d'expressions du même genre empruntées aux langues étrangères, et suivies de la Saint Julien des Ménétriers, symphonie, — cantate à grand orchestre avec solos et chœurs.* Paris, Brandus et S. Dufour, sans date, in 4° (677 pages de texte et 170 pages de musique).

Le choix fait par un musicien du mot *Parémiologie*, d'une euphonie douteuse, et son accouplement à l'adjectif *musicale*, pourront sembler étranges à beaucoup de personnes, mais ce n'est pas la première fois qu'un littérateur-musicien se sera laissé entraîner au singulier plaisir de donner à l'une de ses œuvres un titre emprunté au grec : Devismes, qui fut directeur de l'Opéra, publia une *Pasilogie* en 1806, et Adrien Delafage nous a laissé en mourant ses *Essais de Diphtéréographie*. Quoi qu'il en soit, et autant que nous pouvons en juger par la lecture de quelques chapitres, le nouveau livre de M. Kastner est *parémiologiquement* conçu. Pour arriver au résultat obtenu, c'est-à-dire à écrire un volume de 677 pages, imprimé en très-petits caractères, en y traitant seulement des proverbes ou locutions proverbiales *tirés de la musique*, il a fallu beaucoup lire, beaucoup chercher, beaucoup recueillir; le *Parémiologue* a peut-être été *un peu* prolixe, et c'est certainement le reproche que serait en droit de lui adresser le lecteur qui voudrait lire la *Parémiologie Musicale* en entier et tout d'un trait; mais l'auteur le dit lui-même, il ne faut considérer son livre que comme un dictionnaire étymologique et historique, bon à consulter occasionnellement. Enfin, ceux qui aiment à se rendre compte de tout,

pourront satisfaire leur goût *parémiologique* (on s'y habitue!) en apprenant l'origine de proverbes aussi intéressants que ceux-ci : *Déloger sans tambour ni trompette; ce qui vient de la flûte retourne au tambour; mener quelqu'un tambour battant*, etc.

MALLIOT (ANATOLE). — *Le Nouveau régime des théâtres dans les départements; Fondation des théâtres impériaux de la province.* Rouen, Lapierre, 1865, in-12. — *Deuxième pétition au Sénat. Fondation des théâtres impériaux et des Conservatoires de la province.* Paris, Amyot, 1866, grand in-8° (83 p.)

M. Malliot est un des écrivains les plus compétents sur les questions qu'il traite dans ces deux opuscules. Ses idées, présentées avec chaleur et conviction, et les arguments logiques qu'il met au service de sa cause, méritent d'être pris en très-sérieuse considération.

ORDINAIRE (RAOUL). — *Marius et les Teutons, fantaisie musicale*, sans nom de lieu. (Paris), Faure, 1866, in-12 (83 p.)

Marius!... les Teutons!... et à propos de musique?? Malheureusement la fantaisie n'existe pas seulement dans le titre de cette brochure, car l'auteur (Marius!) s'y est livré à des excentricités de langage fort singulières et à des critiques aussi bizarres qu'inattendues. En se démenant, comme il le fait, devant l'œuvre de Meyerbeer qu'il appelle *Vampire!! artiste sans conviction!!!* M. Ordinaire excite tout au plus l'hilarité de son lecteur. Cependant il faut lui tenir compte de son admiration sincère, quoique peu réfléchie, pour l'œuvre de Verdi,

des opinions sévères, mais justes, qu'il exprime à l'égard de M. Fétis, et de quelques rares appréciations raisonnables qui se rencontrent çà et là dans *Marius et les Teutons!*

POUGIN (ARTHUR). *F. Halévy, écrivain.* Paris, Claudin, 1865, grand in-8°. (45 p.) Tiré à 50 ex.

Cette étude a été très-bien accueillie par la presse ; les qualités littéraires du musicien qui nous a laissé tant de belles pages, y sont analysées avec cœur et esprit. M. Pougin, du reste, ressent une profonde admiration pour le talent d'Halévy, et il a cherché à s'approprier le style doux et entraînant du maître, auquel il a voulu rendre un dernier hommage.

POUGIN (ARTHUR). *William-Vincent Wallace. Études biographiques et critiques.* Paris, A. Ikelmer et C°, 1866, grand in-8°. (42 p.)

Les noms des musiciens anglais et ceux de leurs œuvres sont à peu près inconnus en France. Le compositeur Balfe est peut-être le seul dont nous n'ignorions pas l'existence, et encore a-t-il fallu pour cela qu'il ait eu plusieurs opéras de sa composition représentés à Paris. M. Pougin a entrepris de nous faire connaître le plus célèbre des musiciens d'outre-Manche, Wallace, mort en France l'année dernière. Tout en faisant ses réserves, — car il ne connaît les œuvres de son héros que par la lecture, — le biographe parle de *Lurline* avec admiration et reconnaît à son auteur de grandes qualités.

ROUGET DE LISLE (A.)—*La Vérité sur la paternité de* la Marseillaise. *Faits et Documents authentiques.* Paris, 1865, grand in-8°. (35 pages).

Personne n'a oublié l'étrange polémique soulevée par M. Fé-

tis, à propos de la musique de *la Marseillaise*, polémique qui était sur le point de se dénouer en police correctionnelle, mais qui fut terminée par la rétractation tardive de l'ex-bibliothécaire du Conservatoire de Paris. M. Rouget de Lisle neveu a réuni dans sa brochure les documents les plus indiscutables, et les a accompagnés d'une analyse rapide de la malheureuse campagne entreprise par M. Fétis. Nous dirons toutefois que, suivant nous, il n'a point fait assez ressortir, dans son récit, les divagations de toutes sortes auxquelles le panégyriste de Navoigille s'était livré en cette occasion. La contestation de M. Fétis était, en effet, peu sérieuse; il ne fallait en voir que le côté plaisant, c'est-à-dire les hésitations du contradicteur, disant *formellement*, un jour, que *la Marseillaise* n'était point de Rouget de Lisle, écrivant le lendemain qu'il *n'avait point dit cela*, qu'il s'était borné à dire qu'il possédait deux exemplaires du chant national signés Navoigille, soutenant ensuite comme de plus belle que Rouget de Lisle *n'était point* l'auteur de *la Marseillaise*, et se refusant enfin à produire les fameux exemplaires de Navoigille, *qu'il disait* avoir en sa possession.

Nous croyons qu'il y a eu deux éditions de *la Vérité sur la paternité de la Marseillaise;* l'une, tirée à 100 exemplaires numérotés, qui contient les remercîments adressés par M. Rouget de Lisle neveu à tous ceux qui ont combattu M. Fétis (et ils sont nombreux!); l'autre, qui renferme seulement les faits et documents établissant, sans contestation possible, que la musique de *la Marseillaise* est bien de Rouget de Lisle.

SAX JUNIOR (ALPHONSE). — *De la Création des Orchestres féminins et de leur organisation.* Paris, chez l'auteur, 1865, in-12 (69 p.)

Pour engager les bibliophiles, qui n'auraient point encore fait l'acquisition de ce volume, à se le procurer bien vite, il

nous suffira de donner ici un extrait spécimen des jolies choses qui s'y trouvent : (Mme Pauline Weywada écrit à M. Sax) « ..... Depuis que je joue dans cet instrument, moi presque toujours malade tout le temps de ma grossesse, depuis trois mois passés que j'étudie, je me porte on ne peut mieux, et j'arrive au dernier moment sans éprouver la moindre difficulté dans le souffle; car dernièrement ma sage-femme, venant me voir, fut étonnée du bel état de ma santé ainsi que de l'enfant que je porte et qui, grâce à mon instrument, s'est développé sans la moindre souffrance. Maintenant me voilà heureuse, etc..... » (Suit l'autorisation de M. Weywada.) « Ma femme désirant faire partie de l'orchestre féminin est autorisée par moi, son mari, à débuter dimanche prochain, etc... » (Pages 82 et 83.) Cette même brochure a paru sous ce titre différent : *Gymnastique des poumons. La musique instrumentale au point de vue de l'hygiène et la création des orchestres féminins.*

THOINAN (ER.) — *Maugars, célèbre joueur de viole, musicien du cardinal Richelieu, conseiller, secrétaire, interprète du roi en langue anglaise, traducteur de F. Bacon, prieur de Saint-Pierre-Eynac, sa Biographie suivie de sa Response faite à un curieux sur le sentiment de la musique d'Italie, escrite à Rome le 1er octobre* 1639, *avec notes et éclaircissements.* Paris, A. Claudin, 1865, in-8° (43 p.) Tiré à 100 exemp.

La lettre de Maugars, que nous avons reproduite textuellement, d'après la première édition, est des plus curieuses : elle renferme d'excellentes choses et des aperçus très-sensés qui combattent bien des préjugés à l'égard de la musique italienne

au dix-septième siècle. La personnalité du violiste de Richelieu est aussi très-originale et les anecdotes plus ou moins plaisantes abondent dans sa biographie.

Ce travail avait été publié dans *l'Art musical*. Les premières épreuves étaient corrigées et devaient paraître dans le numéro du 29 septembre 1864, puis dans celui du 6 octobre, mais l'abondance des matières, ainsi que le constate une note imprimée dans ce dernier numéro et dans celui du 13, en fit remettre la publication au 20 octobre. Ces dates consignées ici seront peut-être utiles à quelques bibliographes?

TIRON (ALIX). *Études sur la Musique grecque, le Plain-Chant et la Tonalité moderne.* Paris, Imprimerie Impériale, 1866. (Se vend chez A. Fontaine). Grand in-8° (264 p.)

Sous le titre d'*Études*, et même sous celui plus modeste de *Notes*, M. Tiron s'est occupé de la musique grecque, dans les éléments qui ont servi à la constituer, et dans les diverses transformations que sa théorie a eues à subir. Il parle ensuite des origines du chant sacré, au commencement de l'ère chrétienne, et nous soumet quelques aperçus personnels à l'égard de la tonalité moderne.

On ne saurait approfondir en quelques lignes toutes les idées que M. Tiron a développées dans son livre; nous dirons toutefois, que l'ensemble de son œuvre révèle des études sérieuses et un vrai savoir. On est peu à peu séduit par les raisonnements convaincus qui s'enchaînent les uns aux autres; quand les documents précis manquent, l'auteur y supplée par la logique, et ses inductions, qui reposent avant tout sur le bon sens et la raison, ne viennent point choquer l'esprit comme il n'arrive, hélas! que trop souvent, lorsqu'on veut expliquer des choses qui n'existent qu'à l'état hypothétique.

TOYON (PAUL DE). *La Musique en 1864. Documents relatifs à l'art musical.* Paris, Arnauld de Vresse, sans date, in-12. (156 p.)

— *La Musique en* 1865, etc. 2e *année.* Paris, A. de Vresse, etc. (281 p.)

Le second volume est en progrès sensible sur le premier, mais, pour Dieu! monsieur de Toyon, faites changer la lithographie dorée et coloriée dans le style d'Épinal, dont l'éditeur a couvert votre second volume. Si M. Ingres — qui joue du violon — achète votre ouvrage, quelle opinion aura-t-il du goût des musiciens en fait de dessin et de peinture?

VANDER STRAETEN (EDMOND). *Biographie nationale. J. F. J. Janssens, compositeur de musique.* Bruxelles, J. Sannes et Ce, 1866, in-8°. (53 p.)

M. Vander Straeten est un érudit et un chercheur très-dévoué à faire revivre les gloires musicales de la Belgique. Janssens, musicien anversois, dont, nous l'avouons, le nom n'était pas parvenu jusqu'à nous, était un musicien de talent, un grand artiste, et M. Vander Straeten en fait l'éloge en admirateur pénétré des beautés de ses œuvres.

VILLARS (F. DE). *Notices sur Luigi et Federico Ricci, suivies d'une Analyse critique de Crispino e la Comare.* Paris, Michel Lévy, 1865, in-12. (134 p.) Tiré à 200 exemplaires.

Le grand succès obtenu par le charmant opéra bouffe de *Crispino e la Comare* a appelé l'attention du monde musical sur les frères Ricci. Ces deux compositeurs étaient peu connus des dilettantes parisiens, et l'excellente monographie que M. de

Villars vient de publier répond en tous points à l'intérêt que leur œuvre avait fait naître. Sur la foi de M. Fétis, dont les notices consacrées aux Ricci renferment *plus* d'erreurs que de lignes, on avait écrit bien des dates fausses, ou raconté bien des faits erronés, mais M. de Villars, qui paraît avoir puisé ses renseignements à bonne source, rétablit la vérité et fait voir la singulière façon d'agir de l'auteur de la *Biographie des musiciens*. Les *Notices sur Luigi et Federico Ricci* sont imprimées sur papier vergé en caractères Elzevir ; elles forment un volume d'une élégance parfaite et qui sera bientôt très-recherché, car le petit nombre des exemplaires imprimés le rendra forcément rare avant peu de temps.

---

Sans avoir la prétention de donner la liste complète des livres et brochures parus sur la musique, pendant cette saison, nous ajouterons cependant à notre chapitre les titres de quelques autres ouvrages dont nous avons connaissance :

Coussemaker (E. de). *Traités inédits sur la musique du moyen âge.* Sans nom de lieu ni d'éditeur, 1865, in-4° (22 p.). — Fournié (Édouard). *Physiologie de la voix et de la parole.* Paris, Adrien Delahaye, 1866, in-8° (816 p. avec fig.). — Grave (Théod. de). *Biographie d'Adelina Patti.* Paris, Castel, 1865, in-12 (Port. photog.). — Loquin (Anatole). *Essai philosophique sur les principes constitutifs de la tonalité moderne.* Bordeaux, P. Sauvat et Féret, 1866, gr. in-8° (c'est le 4° fascicule de cette publication, qui doit en avoir cinq en tout). — Méreaux (Amédée). *Ponchard.* Paris, Heugel et C°, 1866, gr. in-8° (31 p.) — Moléri et O. Comettant. *Almanach musical pour* 1866. 13^me^ *année.* Paris, Collignon, in-8°. — Palianti (L.).

*Petites Archives des théâtres de Paris. Souvenirs de dix ans. Théâtre impérial de l'Opéra.* Paris, Gosselin, 1865, in-12, (46 p.). — Pompery (Ed. de). *Beethoven, sa vie, son caractère, sa musique.* Paris, librairie du *Petit Journal*, 1865, in-12, (50 p.). — Thoinan (Er.) *Antoine de Cousu et les singulières destinées de son livre rarissime;* la Musique universelle. Paris, Claudin, 1866, in-12. (23 p.). — Vroye (T. J. de) et Van Elewyck (X.). *De la Musique religieuse. Les Congrès de Malines* (1863 et 1864) *et de Paris* (1860) *et la législation de l'Église sur cette matière.* Paris, Lethielleux. — Louvain, Vaulinthout. — Bruxelles, Decq, 1866, gr. in-8° (379 p.).

---

Pour compléter nos renseignements bibliographiques de la saison musicale 1865-1866, nous avons encore à parler des ventes de la bibliothèque musicale de Farrenc, et d'une autre collection de musique ancienne mise aux enchères par le libraire Tross.

Le catalogue de la première de ces collections a été publié sous le titre :

*Catalogue de la Bibliothèque musicale, théorique et pratique de feu Farrenc.* Paris, Delion, 1866, in-8° (131 p. et 4 p. supplément).

La vente a duré huit jours : presque tous les ouvrages, vivement disputés par les amateurs, ont été adjugés à des prix relativement très-élevés. *La France Musicale* du 22 avril 1866, *l'Art Musical* et *le Guide Musical* du 26 avril 1866, ont rendu compte de cette

adjudication, sous les signatures de MM. Arthur Pougin, Gustave Chouquet et Er. Thoinan.

La vente faite par le libraire Tross avait aussi son catalogue : *Notice de quelques livres rares et précieux, cantiques et chansonniers du XVI[e] siècle, musique ancienne, livres à figures*, etc. Paris, Tross, 1866. In-8°. (24 p.)

La musique n'occupe que les quarante-sept premiers numéros de ce catalogue, mais l'excessive rareté de presque toutes ces pièces en rendait la vente des plus intéressantes; M. Fétis, qui y assistait, était venu à Paris, dit-on, seulement dans l'intention d'y faire quelques emplettes. Plusieurs numéros ont atteint des prix fabuleux.

Er. THOINAN.

---

## LES MORTS

De nombreux vides se sont faits cette année dans le monde des arts et des lettres. Le supplément à *l'Almanach de la Musique*, qui a paru récemment et qui est spécialement consacré à la nécrologie des musiciens (octobre 1865 — septembre 1866) ne compte pas moins de trois cents noms ; et parmi ces trois cents noms, on lit avec douleur ceux d'artistes célèbres, tels que :

*En France* : notre regretté confrère GUSTAVE HÉQUET († 26 octobre), compositeur de mérite, écri-

vain charmant, critique impartial; — PONCHARD (✝ 6 janvier), le célèbre ténor, qui créa les rôles de Joconde et de Georges Brown; — AIMON (né en 1779, ✝ 2 février), compositeur estimé du commencement de ce siècle, auteur de nombreux ouvrages didactiques; — DANJOU (✝ 4 mars), écrivain et chercheur infatigable; il a beaucoup fait pour la musique religieuse en France; — LEBORNE (✝ 1er avril), professeur de composition au Conservatoire; — Mme LEMONNIER (✝ 5 avril), l'une des chanteuses les plus renommées jadis de l'Opéra-Comique; Boieldieu écrivit beaucoup de rôles pour elle; — FONTAINE (✝... avril), violoniste remarquable, qui fut dans le temps presque le rival de Lafont; — DACOSTA (né le 17 janvier 1778, ✝ 12 juillet), le doyen des clarinettistes français, fut l'un des fondateurs de la Société des Concerts du Conservatoire; sa réputation fut européenne;.....

*A l'étranger :* ANGELO VILLANIS — (✝ 7 septembre), compositeur distingué; — ERNST (✝ 7 octobre), violoniste célèbre; — WALLACE (✝ 12 octobre), l'auteur de *Loreley* et de *Maritana*, dont les ouvertures sont applaudies à Paris; — YRADIER (✝ 7 décembre), l'auteur de la populaire chanson *Ay Chiquita*, qui a fait le tour du monde; — PACINI (✝ 10 mars), compositeur renommé sous l'empire; — le docteur MARX

(... mai), écrivain allemand; célèbre didacticien; — ALOYS SCHMITT, virtuose et compositeur bien connu;.....

Nous avons omis à dessein le compositeur populaire, dont les accents joyeux et la musique facile retentissent souvent sur nos scènes lyrques. Louis Clapisson a droit à une oraison funèbre à part, et dans le but de rendre hommage à sa mémoire, nous avons cru ne pouvoir mieux faire que de prier l'auteur et les éditeurs de *l'Almanach de la Musique* de nous autoriser à reproduire l'article nécrologique consacré à l'auteur de *la Fanchonnette* et de *Gibby la Cornemuse* dans cette publication.

P. L. — E. N.

CLAPISSON (Antonin-Louis) († 19 mars), compositeur dramatique, membre de l'Institut, chevalier de la Légion d'honneur, naquit à Naples, de parents français, le 15 septembre 1808. Son père, attaché au service du roi Murat, professeur au Conservatoire de Naples et premier cor au théâtre San-Carlo, dut rentrer en France à la suite des événements politiques de 1815. Dès cette époque, le jeune Clapisson parcourut le midi de la France sous la conduite du célèbre violoncelliste Hus-Desforges, en donnant des concerts, et étonnait ses auditeurs par un talent précoce sur le

violon. — Sa famille s'était fixée à Bordeaux, et les succès de l'enfant le firent remarquer d'un artiste distingué, M. Hippolyte Sonnet, auteur de la musique de plusieurs ballets représentés en cette ville. Celui-ci lui donna des leçons d'harmonie, et, un peu plus tard, Clapisson entra en qualité de violon à l'orchestre du Grand-Théâtre. — Vers la fin du mois de janvier 1829, Clapisson vint à Paris, où il trouva d'abord une petite place dans l'orchestre du théâtre Comte. L'année suivante, il entra au Conservatoire, dans la classe de violon d'Habeneck, où il obtint le second prix en 1833: il prenait aussi des leçons d'harmonie avec Reicha. Il fut successivement premier violon aux Italiens et second violon à l'Opéra. — Ayant quitté le Conservatoire en 1835, il se fit connaître d'abord comme compositeur par six quatuors pour voix d'hommes qui furent exécutés aux concerts du Conservatoire par MM. Puig, Dérivis, Ferdinand Prévost et Alexis Dupont, puis par une suite de six morceaux à deux voix intitulés *le Vieux Paris*. Bientôt on lui confia le poëme de la *Figurante*, opéra comique en *cinq* actes dont Monpou avait refusé d'écrire la partition parce qu'elle devait être livrée dans le délai de deux mois, sous peine de payer un dédit de 20,000 francs! Clapisson accepta ces conditions, écrivit son ouvrage dans le temps fixé, et le vit représenter avec succès

à l'Opéra-Comique, le 24 août 1858, par Roger, Leroy, Grignon, Moreau-Sainti, Deslandes, Mlles Rossi et Jenny Collon. Voici la liste de ses autres ouvrages : *la Symphonie* (1839); — *la Perruche* (1840), grand succès ; — *le Pendu* (1841) ; — *Frère et Mari* (1841); — *le Code Noir* (1842), succès ; — *les Bergers Trumeaux* (1845) ; — *Gibby la Cornemuse* (1846), succès prolongé, qui lui valut la décoration (tous ces ouvrages furent joués à l'Opéra-Comique) ; — *Jeanne la Folle* (Opéra, 1848) ; — *la Statue équestre* (1851), cantate exécutée à Lyon pour l'inauguration de la statue de Napoléon 1er ; — *les Mystères d'Udolphe* (Opéra-Comique, 1852) ; — *la Promise* (Théâtre-Lyrique, 1854), très-grand succès ; — *Dans les Vignes* (idem, 1854) ; — *le Coffret de Saint-Domingue* (1855), opéra de salon, joué à la salle Herz ; — *les Amoureux de Pérette* (1855), représenté à Bade, sur le théâtre de M. Bénazet ; — *la Fanchonnette* (Théâtre-Lyrique, 1856), succès énorme ; — *le Sylphe* (Bade, 1856) ; — *Margot* (Théâtre-Lyrique (1857) ; — *les Trois Nicolas* (Opéra-Comique 1858) ; — *Madame Grégoire* (Théâtre-Lyrique 1860). — Outre cela, Clapisson a composé une foule de romances et de mélodies vocales qui eurent beaucoup de succès, et dont la plupart furent publiées sous forme d'albums. En 1854, il avait été élu membre de l'Institut

en remplacement d'Halévy, devenu secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts, et en 1861 il s'était vu nommer professeur d'harmonie au Conservatoire. — Clapisson avait formé avec beaucoup de soins une collection très-curieuse d'instruments de musique de tous temps, de tous genres et de tous pays. En 1861, il avait cédé cette collection à l'État moyennant une somme de 30,000 francs, une pension de 3,000 francs, dont moitié reversible sur sa veuve, et le titre de conservateur de ce Musée avec logement au Conservatoire, auquel l'État en fit don et dans l'un des bâtiments duquel il a trouvé place. — Clapisson est mort presque subitement ; à la suite d'un malaise, il s'était purgé, et n'avait pas attendu, pour prendre un peu de nourriture, l'effet de la médecine, par laquelle il a été étouffé.

***

---

# LA PROVINCE

---

Le mouvement musical a-t-il été important en province, pendant la saison d'hiver? S'il y a eu mouvement, l'importance n'en a pas été très-considérable. Cependant, il est juste de signaler quelques progrès réalisés en dehors du théâtre. Des sociétés musicales ont été fondées en assez grand nombre, notamment dans les petits pays où les orphéons et les musiques, dites fanfares ou harmonies militaires, prennent un certain développement.

Au-dessus de ces institutions, nous devons men-

tionner tout particulièrement un conservatoire municipal qui a été créé à Toulon, en vertu d'un arrêté rendu par le maire de cette ville, le 25 avril 1866. Cet établissement est principalement destiné à former une pépinière de jeunes artistes pour alimenter l'orchestre et les chœurs du théâtre. Il est bon de remarquer, en outre, qu'à Toulon, les appointements de l'orchestre et des chœurs du théâtre seront payés par la ville, qui prélèvera, à cet effet, 48,000 francs sur la subvention qu'elle alloue à son théâtre.

On ne saurait trop applaudir à cette création d'un Conservatoire que toutes les villes un peu importantes devraient imiter, et qu'elles imiteraient bien vite si l'État leur donnait l'impulsion en leur accordant un peu des nombreuses faveurs qu'il concède si libéralement aux beaux-arts dans la ville de Paris seulement. Ce serait l'accomplissement d'un vœu que nous avons bien souvent formulé dans nos diverses publications sur les théâtres de la province. Des institutions de ce genre, fondées en grand nombre, auraient le précieux avantage de maintenir partout de bons orchestres et de former des artistes chanteurs dont le nombre devient chaque jour plus restreint.

A Marseille, le Grand-Théâtre, qui avait été, pendant un an, privé d'opéra, a vu revenir ce genre de spectacle, grâce à l'appui d'une subvention muni-

cipale, qui, de 120,000 francs qu'elle était autrefois, a été élevée à 250,000 francs. Le directeur, M. Halanzier a monté un très-grand nombre d'opéras nouveaux, entre autres *l'Africaine.* La saison a été brillante dans cette ville qui, par sa population flottante, offre des ressources exceptionnelles en province. En reconnaissance du mérite de M. Halanzier, des abonnés lui ont offert comme récompense un souvenir artistique sous la forme d'une statuette en bronze.

Malgré tout cela, le jour de clôture de la saison théâtrale a été un jour de scandale. Le public a sifflé durant plusieurs heures les artistes qu'il avait applaudis souvent pendant l'année; et pour couronner cette œuvre, dite de justice distributive, un individu a outragé publiquement une première chanteuse de talent, Mlle de Maesen, en lui jetant sur la scène, un sale porte-monnaie ramassé à l'étal d'un marchand de bric-à-brac...

Et le public ne s'est pas levé en masse pour mettre à la porte l'auteur d'une iusulte aussi ignoble faite à une artiste, à une femme! Et les règlements de police n'ont pas été appliqués à ce goujat!... Ah! si quelques bons procès, ne fussent-ils faits qu'en simple police, étaient intentés à tous ces malotrus qui prennent leur grossièreté pour de la franchise, ils ne recommenceraient pas! Une bonne condamnation, avec le juge-

ment et leurs noms insérés dans les journaux, mettrait promptement un terme à ces cruautés indignes; cela calmerait bien vite ce que les niais de toutes les latitudes appellent de l'effervescence méridionale, mais ce que les méridionaux bien élevés et qui ont du cœur nomment tout uniment de la lâche sauvagerie.

A Bordeaux, le théâtre d'opéra n'ayant pas fait de fructueuses affaires, le conseil municipal, en vue d'un avenir meilleur, a voté 56,000 francs d'augmentation sur la subvention annuelle, qui se trouvera dorénavant portée à 256,000 francs, plus la salle gratuite. Avant la proclamation de la liberté des théâtres, la ville de Bordeaux ne fournissait que 120,000 francs. En deux ans, elle a, ainsi que Marseille, doublé ses sacrifices.

Ces deux villes parviendront-elles également à triompher de la situation difficile où se trouvent placés leurs théâtres d'opéra, qui luttent à grand'peine contre les petits spectacles de tous genres, notamment contre les casinos où l'on boit, où l'on fume en voyant chanter des chansons et jouer des pantomimes? Il faut le désirer.

A Lyon, les scènes déplorables qui avaient déterminé la retraite du directeur, M. Raphaël Félix, ont été suivies d'un procès intenté par ce même directeur à la municipalité lyonnaise, qui a été condamnée à lui

payer une cinquantaine de mille francs de dommages et intérêts. Son successeur, M. Delestang, a désiré ne pas vouloir continuer de gérer pendant la saison qui va commencer; il s'est retiré, a-t-il dit, devant les exigences croissantes et indéterminées de MM. les auteurs dramatiques. C'est M. Derblay qui s'est chargé de la direction très-importante des deux principales scènes de cette ville. Au moment où nous revoyons les épreuves de ce chapitre, des débuts s'effectuent au théâtre impérial de Lyon au milieu des sifflets et du bruit; le tout assaisonné de légumes et de gros sous jetés sur la scène!

A Rouen, au Havre et ailleurs encore, toujours point d'opéra complétement sédentaire. Quelques représentations données par les Italiens, et plus tard par les Bouffes-Parisiens, ont remplacé à Rouen l'exploitation permanente du genre lyrique, qui disparaîtra bientôt totalement, ou deviendra à peu près impossible dans bien des villes; car les orchestres, les cadres de chœurs se dispersent de plus en plus. Le public se plaint, mais ne pouvant faire mieux, il finit par prendre d'autres habitudes, et par se dire, non sans regrets : Moins on va au spectacle, moins on désire y aller. C'est l'abandon forcé d'un plaisir artistique, dont les effets étaient cependant très-avantageux au mouvement intellectuel de la province.

En somme, il est évident que l'opéra est en grande décadence presque partout, et si l'on n'y porte pas remède, notre époque aura, dans l'histoire des arts, la triste renommée d'avoir vu s'éteindre dans les départements un genre de distraction qui maintenait et développait le goût du beau dans les grands centres de la France ainsi qu'il est maintenu dans la capitale.

La liberté des théâtres, ou plutôt la liberté de l'industrie des théâtres n'est que le droit, pour tous, de trafiquer de l'art théâtral, comme on trafique de toutes les marchandises ayant cours dans un commerce quelconque. Néanmoins, nous aimons à reconnaître que la liberté est un grand bienfait, car elle permet toutes les initiatives ; mais ce qu'il faut désirer aujourd'hui, c'est qu'il lui soit adjoint le corollaire indispensable d'une large protection. L'art lyrique, l'art théâtral ne doivent pas, en France, être seulement des objets de trafic, il leur faut des institutions qui les élèvent presque à la hauteur d'un culte, ou du moins les maintiennent à un autre niveau que celui qui résulte le plus souvent de la seule industrie et du trafic.

A Paris, l'art et l'industrie se soutiennent tous les deux sans se nuire, parce que, parallèlement aux théâtres libres, il y a les théâtres impériaux protégés et subventionnés par l'Etat, qui les astreint à certaines

obligations. Mais qu'on essaye de supprimer les allocations accordées à l'Opéra, au Théâtre-Français, à l'Opéra-Comique, à l'Odéon, au Théâtre-Lyrique, et l'on verra quelles fâcheuses conséquences découleront de ces suppressions. Dieu merci, l'État ne songe pas à tenter un pareil essai.

En province, la situation est différente. L'État n'alloue aucune subvention aux scènes départementales, dont la protection est laissée à la volonté des municipalités. En général, les municipalités font de leur mieux, elles font même beaucoup, eu égard à leurs ressources; mais leurs sacrifices ne sauraient leur permettre de soutenir la lutte avec Paris, qui absorbe tous les bons artistes, lesquels sont d'autant plus rares, qu'il n'y a que peu d'écoles pour en former. Les sacrifices des municipalités ne sauraient donc conjurer les mauvaises conséquences qui résultent de l'absence absolue d'une organisation artistique des principales scènes de la province. Nous savons fort bien que l'art, comme art, doit être libre; mais on ne saurait méconnaître qu'en général, il ne donne pas toujours des produits pécuniaires équivalents aux dépenses qu'il nécessite. Voilà pourquoi nous croyons qu'il serait indispensable que son exploitation élevée fût l'objet d'une organisation bien entendue. Or ce n'est pas ce qui existe en province; il ne faut donc pas s'étonner

de la mauvaise situation des scènes départementales, où l'industrialisme semble tendre à paralyser l'essor qu'y devrait prendre le beau. C'est là un résultat auquel on devait s'attendre alors que l'industrie serait laissée maîtresse principale dans le champ clos d'une question d'art. Mais à cette industrie il fallait opposer une force artistique assez puissante, qui, sans la paralyser, sans l'entraver, eût un but plus élevé que celui que se proposent les seuls intérêts de la spéculation mercantile.

Et comme si ce n'était pas assez des causes de décadence que nous signalons, diverses autres manœuvres viennent encore entraver la marche des exploitations théâtrales de la province.

Là ce sont des auteurs qui se coalisent et interdisent à telles ou telles scènes la représentation de leurs pièces jouées à Paris et publiées. Ils donnent des droits exclusifs, après avoir sollicité eux-mêmes l'abolition des priviléges exclusifs. Ailleurs, ces mêmes auteurs réclament des droits plus élevés que ceux qui ont été consentis en leur nom par la société qui les représente, et dont ils sont les mandants. Puis, ils obligent les directeurs à leur payer redevance pour la représentation des ouvrages tombés dans le domaine public; domaine qui, par ce fait, devient leur propriété, ainsi que celle des priviléges. Par suite, ce sont des débats,

des procès, des incertitudes, des difficultés imprévues qui embarrassent les entreprises et paralysent leur action.

En ce qui concerne le genre lyrique, ce sont les éditeurs qui, à leur tour, ont des exigences jusqu'alors inconnues. Telle partition d'opéra, qui autrefois était vendue quatre cents francs au plus, est cotée aujourd'hui quatre mille francs. Ou bien encore, une partition et la musique d'orchestre ne sont vendues à un directeur qu'à la condition expresse que le directeur qui les achète ne devra s'en servir que dans la ville dont il dirige le théâtre au moment de l'acquisition. S'il quitte cette ville pour aller ailleurs, il lui faudra à nouveau acheter de la musique neuve, après avoir été forcé de vendre à vil prix celle qu'il aura payé fort cher. On égorge la poule aux œufs d'or.

D'autre part, ce sont les appointements exagérés des chanteurs, les tracasseries du public, c'est la formalité des débuts qui n'a plus de raison d'être avec la liberté. Bref, c'est une longue série d'entraves forcément inhérentes à tout ce qui ne repose pas sur une organisation sagement réglementée; c'est l'absence de l'ordre, par conséquent l'anarchie. — Et l'on s'étonne de la décadence des scènes départementales!

On dit bien : C'est l'affaire des municipalités; qu'elles subventionnent largement, et tout sera dit, et l'on

triomphera de toutes ces entraves. Erreur. Cela n'empêchera pas les auteurs de mettre l'interdit sur un théâtre, alors même qu'il sera subventionné. Cela n'empêchera pas mille autres inconvénients.

Nous l'avons répété cent fois et nous le répétons encore : subvention n'est pas organisation. Or, il en faut une qui soit grande, générale, qui prenne la forme d'une institution pour les grands théâtres des principaux centres de la province. Sans cela, pas de stabilité, pas d'avenir possible à espérer, et ce sera vainement que les municipalités feront des sacrifices pour obéir en quelque sorte à une pression supérieure qui pèse sur elles afin de les exciter à soutenir la lutte.

Qu'on ne s'y trompe pas, cela ne saurait durer toujours. Un temps viendra où les municipalités fatiguées de donner, sans résultats équivalents pour leurs théâtres, plus du trentième de leurs revenus annuels, refuseront tout net leur argent. Franchement, elles feront bien. Et d'ailleurs, en cela on ne sera pas en droit de leur adresser des reproches, car elles ne feront qu'imiter la ville de Paris, qui ne fait rien en faveur de ses théâtres, pour qui l'Etat seul fait tout.

Comme spécifique souverain contre les maux que nous indiquons, on a proposé de faire exploiter la province par des troupes ambulantes dont le siége

administratif serait à Paris. Toujours la centralisation. Ces troupes iraient jouer de ville en ville pendant quinze jours, plus ou moins.

Il faut vraiment bien peu connaître la province pour croire à la vitalité d'une entreprise pareille, alors surtout qu'il s'agirait d'opéra. Faire voyager toute une troupe de chanteurs pendant la mauvaise saison, serait vouloir traîner à sa suite une compagnie de nomades enrhumés. Et les choristes, où les trouver? Et les musiciens d'orchestre, où les recruter? Croyez-vous que, pour quelques semaines, les musiciens quitteront les occupations qu'ils se seront créées en vue de toute une année? Ce système a été essayé à Rouen pendant deux ans, et il n'a produit que des résultats déplorables au point de vue d'un bon ensemble, condition indispensable à l'exécution du genre lyrique.

Pour nous, nous n'avons foi que dans une organisation générale des principaux théâtres de la province. Cette organisation, dont la réalisation serait facile, nous en avons formulé le plan dans une pétition que nous avons adressée au Sénat. Nous l'avons, en outre, publiée tant de fois qu'il nous semble surabondant de la reproduire ici. Le lecteur qui voudrait s'y intéresser la trouvera chez Amyot, libraire, rue de la Paix, sous le titre suivant : *Deuxième pétition au Sénat.* Brochure in-8°.

En dehors d'une organisation générale, on marchera de décadence en décadence, disons le mot cru, de cabotinage en cabotinage. Puis la majeure partie des artistes de quelque valeur qui ne pourront se placer à Paris abandonneront l'opéra français pour l'opéra italien que l'on chante partout. Et quant aux chanteurs plus ordinaires, ils iront aux cafés-concerts où l'on ne débute pas, où l'on chante ce qu'on veut, où l'on n'a pas de frais de costumes, où la plus grande partie du jour est libre, où l'on est généralement bien payé, et où l'on n'est pas sifflé et insulté, comme on l'est trop souvent sur les grandes scènes départementales.

Il suffit de causer de cela avec quelques chanteurs de province pour s'assurer que les déboires, les dégoûts de toutes sortes qui sont aujourd'hui leur partage, les pousseront presque tous à imiter un jour ce qu'ont déjà fait beaucoup d'entre eux.

Quelques villes, à force de sacrifices disproportionnés avec leur budget, conserveront peut-être encore l'opéra pendant quelques mois de l'année, mais ce sera tout. Et cela, au grand désavantage des compositeurs de musique qu'on a l'air de favoriser en faisant une loi portant à cinquante ans la durée de leurs droits, mais qu'on protégerait bien plus efficacement en ouvrant des débouchés plus nombreux à

leurs œuvres près desquelles le plus grand nombre meurent de faim sans pouvoir les faire représenter nulle part.

Paris possède déjà trop peu de vrais théâtres lyriques, et la province n'en possédera bientôt plus.

Est-ce là soutenir un art? Est-ce le protéger véritablement? Non, cent fois non, et c'est bien à tort que l'on ne se préoccupe pas de remédier à un tel état de choses bien plus déplorable qu'il ne l'était au temps des priviléges.

Les priviléges étaient une institution qui, quoique féconde en abus, était du moins encore supérieure à la pure industrie dont la seule pratique est, et sera toujours insuffisante pour soutenir en province l'art à une hauteur suffisamment digne et en rapport avec le progrès, que l'on semble vouloir circonscrire exclusivement dans Paris.

Ce qu'il y a d'étrange dans ce système, c'est que cette centralisation excessive est exercée précisément à une époque où l'on préconise sur tous les tons la décentralisation en toutes choses. Ce qui n'empêche pas, en même temps, de faire participer la province pour quatre millions annuels au pavage de Paris, pour quatre autres millions aux dépenses de sa police municipale, et pour un million et demi aux frais de ses théâtres impériaux. Est-ce là de la décentralisation?

Mais Paris est une ville exceptionnelle, répète-t-on sans cesse, c'est le cœur de la France, elle n'appartient pas seulement aux Parisiens, mais à la France entière qu'elle représente. Tous les Français peuvent se rendre dans la ville-reine pour y jouir des plaisirs qu'elle renferme, et les voyages sont aujourd'hui si faciles qu'on ne saurait s'en priver.

Ces voyages dont nous parlons ici, parce qu'on les met toujours en avant pour expliquer l'abaissement du théâtre en province, ces voyages ne sont pas à la portée des classes populaires, au nom desquelles on fait et dit tant de belles choses. Les provinciaux peu aisés ne vont pas à Paris aussi fréquemment qu'on le suppose. Faisant à peu près comme ils faisaient avant les chemins de fer, ils demeurent le plus souvent dans leurs localités, et leurs voyages à Paris ne se font qu'à d'assez rares exceptions. Quel plaisir musical leur restera-t-il une fois l'opéra disparu? Il leur restera les orgues de Barbarie qui viennent d'être autorisés à s'emparer librement de toute espèce de musique. Faudra-t-il considérer cela comme une compensation, ou comme un acheminement vers un temps meilleur? vers un temps où les classes laborieuses de la province seront appelées à participer aux bons spectacles, possibles aujourd'hui seulement pour les gens riches qui peuvent les aller chercher à Paris?

Autrefois, quand le genre lyrique existait partout en province, il était accessible à toutes les bourses, et cela sans déplacement, car il y avait des places à bas prix dans les théâtres de province ; il n'en existe pas dans les théâtres impériaux de Paris. Une fois les théâtres lyriques de la province éteints, il ne restera donc plus au peuple des départements que le drame, le vaudeville et les chansons des casinos, des alcazars, des cafés-concerts et autres lieux de même espèce.

Est-ce du progrès? Non. Pourtant on laisse faire, on laisse aller, comme si l'on n'avait nul souci de cette décadence. Nous nous en étonnons chaque jour davantage, et si bien, que parfois nous arrivons à nous demander si ce n'est pas de parti pris qu'on laisse ainsi tout crouler sans rien opposer aux excès d'une liberté industrielle, qui, en principe, est un bien, mais qui, seule, ne saurait représenter l'art et satisfaire à ses hautes aspirations.

Voudrait-on pouvoir être fondé à proclamer un jour que cette liberté, autrefois tant désirée, n'est au fond qu'un dissolvant des choses d'art?

Voudrait-on amener ceux-là même qui l'ont demandée à en solliciter la suppression?

« Le moment est favorable pour faire loyalement » une EXPÉRIENCE qui n'a jamais eu lieu dans des con-

» ditions pareilles, » a dit le maréchal Vaillant dans son rapport à l'Empereur,[1] précédant le décret du 6 janvier 1864.

Si, en effet, il ne s'agit que d'une *expérience*, on a l'explication de tout ce qui se passe : on veut peut-être laisser aller les choses jusqu'au bout, puis quand tout sera détruit, on édifiera, on organisera tout à nouveau.

Si tels sont les projets pour l'avenir, nous n'hésitons pas à les déclarer dangereux, car il sera bien difficile et bien long de bâtir sur des décombres. Nous croyons fermement qu'il serait mieux de ne pas attendre une complète destruction, pour asseoir solidement une bonne organisation qui, tout en maintenant la liberté industrielle des théâtres, sauvegarderait l'art véritable et lui conserverait partout ce caractère qui a répandu tant de grandeur sur la France et lui a mérité une si brillante renommée dans le monde des lettres et des arts.

Au moment où nous terminions cette revue de la province, il s'est produit un fait important que nous ne voulons certes pas passer sous silence :

LA MUNICIPALITÉ DE ROUEN A EXONÉRÉ SES TROIS THÉATRES DE L'IMPÔT DES PAUVRES !

Cette mesure sage, artistique, équitable et progressive, a valu à la municipalité de Rouen les éloges de la

presse parisienne, qui réclame en même temps pour Paris l'application de ce nouveau régime. En sera-t-il ainsi? Nous osons l'espérer, sans trop croire pourtant à une prompte réalisation des vœux si souvent exprimés en ce sens.

En attendant, il nous est venu une idée que nous croyons bonne et dont la mise à exécution pourrait bien hâter le moment désiré.

Chaque fois que les directeurs ont réclamé contre la taxe des pauvres sur les spectacles, on leur a répondu : « Ce n'est pas vous qui êtes imposés, c'est le spectateur. Le dixième en sus s'ajoute au prix de la place, et en percevant la totalité des deux sommes confondues, vous n'êtes que les dépositaires des hospices, auxquels vous remboursez le onzième de la somme versée par le spectateur pour jouir du spectacle que vous lui offrez. »

C'est très-bien; mais en vertu de quoi les directeurs se transforment-ils en percepteurs gratuits des contributions? Qui les y oblige? Rien. S'ils le font, c'est qu'ils le veulent bien, et il faut convenir qu'en agissant ainsi, ils se montrent bien bons, ou plutôt bien naïfs. Pourquoi ne diraient-ils pas aux hospices: Recueillez vous-même ce que la loi vous livre. Établissez des contrôles à notre porte, vos intérêts ne nous regardent en rien. Qu'il y ait deux bureaux,

*deux caisses, comme autrefois*, avant que nous ayons confondu dans un tout les deux espèces de fonds formant le prix de la place. Qu'il y ait deux bureaux, que le spectateur soit obligé de prendre deux billets, celui du théâtre et celui de la taxe, comme aux chemins de fer le billet du voyageur et celui du bagage.

Cela ne sera peut-être pas amusant pour le spectateur ; mais n'est-ce pas lui qui, selon vous, est imposé ? N'est-ce pas lui qui est tributaire ? Cela l'empêchera de venir au spectacle, dira-t-on. Erreur profonde. Il ne sacrifiera pas ainsi ses goûts ; seulement il pourrait se faire qu'il se plaignît avec quelque vivacité de cet octroi étrange appliqué exceptionnellement aux plaisirs de l'esprit, alors que tous les autres plaisirs en sont exemptés.

Mais la bienfaisance ? dira-t-on. Eh bien ! au point de vue de la bienfaisance, ne serait-il pas bien, ne serait-il pas d'un bon effet, que le public sût, par sa propre expérience, que chaque fois qu'il voudra se donner le plaisir du spectacle il sera forcé de faire l'aumône ? Cela lui procurerait, sans doute, une douce béatitude qui le prédisposerait à la bienveillance. Peut-être même qu'il se montrerait plus indulgent lorsqu'il se convaincrait tous les soirs que le théâtre ne touche pas en entier la somme qui lui est versée pour avoir le droit d'y entrer. En un mot, il serait

juste et urgent que le public fût enfin mis à même d'exprimer son opinion sur cette taxe qui le frappe, sur ce reste de l'ancien régime, dont l'origine est aussi surannée que celle des priviléges.

Les priviléges ont été supprimés. Cette suppression doit avoir pour conséquence logique la suppression de l'impôt des pauvres qui, en fait réel, atteint exceptionnellement et ruine l'industrie libre des spectacles.

Tous les moyens étant bons pour parvenir à ce résultat, il nous semble que celui que nous venons d'indiquer n'est pas à dédaigner. Que les directeurs des théâtres de Paris y réfléchissent sérieusement, qu'ils agissent hardiment, et nous osons leur prédire que l'opinion publique, qui est aujourd'hui une puissance, se manifestera de façon à amener dans un bref délai une réforme qui est dans l'esprit de tous les gens qui ont le sens juste et droit.

La question en vaut la peine, car d'après les dernières statistiques, l'impôt des pauvres produit, dans Paris seulement, 1,797,236 fr. 65 c. par année.

Est-ce assez considérable ? et n'a-t-on pas raison de réclamer contre une taxe qui frappe d'une façon aussi exorbitante les entreprises de spectacle ?

MALLIOT.

## ASSOCIATION GÉNÉRALE DES MUSICIENS ALLEMANDS

De tous les arts, c'est la musique qui parle le plus spontanément au cœur. Qu'elle soit interprétée par la voix humaine, par l'archet d'un Paganini, par les doigts d'un Liszt, c'est elle, elle seule, qui sait conquérir du premier coup les esprits, qui fait jaillir une source de sensations inconnues, de jouissances, et qui donne à l'auditeur, du moins pour un temps, comme un avant-goût d'une vie supérieure.

D'où vient donc que précisément les disciples de cet art, tout en brûlant pour son culte, se meuvent

dans un cercle infiniment plus matériel que leurs collègues peintres, sculpteurs et architectes? ou, pour mieux préciser, d'où vient que, tandis que ces derniers se montrent jaloux de s'unir et de veiller à leurs intérêts communs, d'où vient, disons-nous, que les musiciens font, à toute occasion, des essais infructueux de corporation?

La raison en serait-elle dans la rétribution insuffisante accordée jusqu'ici aux fils d'Apollon, qui, les forçant, de par leur budget, à ne pas sortir des exigences de la vie matérielle, ne leur permet pas de s'occuper du côté idéal de leur vocation? Ou bien, serait-ce cet effet spontané de la musique, dont nous avons parlé plus haut, qui, agissant sur l'esprit du musicien, lui suffit, et le porte à se peu soucier des intérêts généraux dès qu'il s'est ménagé une petite individualité? Ici se présente le contraste qui existe entre les compositeurs et les virtuoses : seuls, les premiers sentent vivement le besoin d'agir de concert et d'échanger mutuellement leurs idées; cependant je n'ai pas besoin de dire que l'artiste créateur ne peut se passer de l'exécutant; les nombreuses soirées manquées de notre *Société des Compositeurs* en est une preuve suffisante.

*L'Association générale des Musiciens allemands* a compris cela; aussi ne s'est-elle pas seulement adres-

sée aux compositeurs, mais aussi aux instrumentistes, et cela dès son début. Un petit nombre de musiciens répondit à son premier appel; néanmoins, sa première réunion, tenue à Leipzig en 1859, eut un grand retentissement dans le monde musical allemand. C'était bien cette ville musicale par excellence qui, par sa situation centrale, favorise l'affluence des étrangers et qui, par ses traditions artistiques, est, à juste titre, considérée comme le chef-lieu de l'élément conservateur musical; c'était bien cette ville qui devait servir de lice à la lutte qui menaçait depuis longtemps l'unité des partis musicaux de l'Allemagne.

A la tête des hommes de progrès qui prônèrent l'association, nous trouvons Franz Brendel, rédacteur de *la Nouvelle Gazette de Leipzig*, qui n'a cessé, durant sa longue carrière, de plaider, comme journaliste et comme historien de la musique, en faveur du progrès musical, et qui peut maintenant revendiquer l'honneur d'avoir fondé *l'Association générale des Musiciens allemands*. A côté de lui se place Franz Liszt, que toute une vie remplie de succès éclatants n'a pu rendre indifférent au défaut d'organisation qui stigmatise la vie des artistes, et qui cherche également, par ses paroles et par ses actes, à élever le niveau intellectuel de ses confrères.

Puis nous voyons : Hans de Bulow, le fougueux

apôtre des tendances musicales de son maître ; le docteur Gille, précieux à l'association, tant par sa haute position juridique que par sa connaissance de la musique et des musiciens ; Riedel, fondateur et directeur d'une société chorale comme Leipzig n'en avait jamais possédé ; Richard Pohl, littérateur musical ; Weltzmann, savant théoricien, Kœhler, connu dans toute l'Allemagne comme critique et comme compositeur. D'autres musiciens encore complètent le contingent de l'association, qui ne participent pas activement à ses travaux, mais n'en sont pas moins des membres dévoués ; tels sont : Richard Wagner ; les maîtres de chapelle Kitll, à Prague ; Stein, à Sondershausen ; Seifritz, à Lœwenberg ; Stern, à Berlin, et bien d'autres encore !

En dépit de ces adhésions précieuses, le parti opposé possédait des forces bien autrement considérables. Il comprenait tout ce que Leipzig, et l'on peut dire toute l'Allemagne, renfermait d'autorités musicales. Depuis longtemps les efforts de la nouvelle Allemagne dans la ville de Schiller et de Gœthe, avaient excité le mécontentement des honorables soutiens de la classicité relative. Loin de moi l'idée de leur en vouloir faire un reproche ; car il ne faut pas oublier que la plupart de ces hommes ont dû ressentir déjà les mêmes douleurs à la suite de la période roman-

tique inaugurée par Mendelssohn, période qui atteignit son apogée par la grâce de Schumann. On comprend que, par suite, ils pouvaient difficilement avoir l'élasticité d'esprit nécessaire pour suivre, dans une nouvelle transformation, le développement de l'art musical. Pouvaient-ils, d'autre part, sentir le besoin d'une révolution dans l'état actuel de la musique, eux qui avaient blanchi sous l'ancien régime, à la consolidation duquel ils avaient sans cesse travaillé ?

On comprend donc qu'une tempête devait éclater, lorsque l'Association se présenta avec ce programme : « La musique est entrée dans une voie où le besoin se fait sentir de se rendre mieux compte des exigences de cet art. Le temps est venu pour les musiciens allemands, qui ont si longtemps travaillé pour autrui, et qu'on a vus toujours prêts à se dévouer à l'appel de la bienfaisance, de se réunir pour leurs propres intérêts et pour le progrès de leur art — de se réunir sans distinction d'opinions, sous le drapeau de l'institution que nous fondons.

« Pour atteindre ce but, il importe qu'on agisse avec unanimité; il importe surtout de désigner un but certain aux forces éparpillées et de soutenir en même temps leur action par le système d'association, tout en respectant les convictions de chacun. »

L'esprit révolutionnaire de ces paroles suffit pour

exciter MM. de la routine contre l'association naissante, quoiqu'ils en connussent à peine le but pratique, comme nous avons eu nous-même plusieurs fois l'occasion de le constater. Nous examinerons avec soin ce but; il est double : *le développement de l'art* et les *intérêts des artistes musiciens*. Ces derniers visent, en partie, à atteindre une meilleure éducation musicale, et d'autre part aussi à assurer l'existence de ceux des membres de l'Association qui seraient frappés par le malheur ou par la maladie.

A la vérité, l'Association n'a pas encore pu répondre à ce dernier but, attendu que, aux termes de ses statuts, ses fonctions dans ce sens ne commenceront que lorsque le nombre de cinq cents membres aura été atteint, c'est-à-dire lorsque le montant des cotisations, à raison de deux thalers par membre et par an, sera de 1000 thalers.

Le but artistique est atteint comme suit : 1° par des prix décernés aux meilleurs ouvrages sur la musique, et, dans certains cas, à des œuvres musicales; 2° par une bibliothèque alimentée surtout par les dons volontaires des auteurs et des éditeurs appartenant à l'Association, et aussi par l'achat d'œuvres rares et de partitions de prix, ainsi que par des souscriptions aux publications nationales telles que celles des œuvres complètes de Bach, de Hændel, de Beetho-

ven, etc. Les ouvrages composant cette bibliothèque sont mis à la disposition, non-seulement des membres de l'Association, mais encore de ceux des succursales qui pourraient se former; 3° par la publication à ses frais d'œuvres remarquables ou de travaux sur la musique des membres de l'Association, notamment des grands ouvrages, dont la valeur artistique ne peut pas être appréciée à l'avance par un éditeur.

Mais où l'Association fait montre de toute son activité, c'est dans les réunions solennelles des membres. Ces réunions ont surtout pour but de rapprocher les membres de l'Association, de les faire sortir de leur isolement, de leur donner encouragement et émulation, en un mot, de faire naître, d'exciter l'échange des idées relatives à l'art musical, ainsi que l'esprit de corps. Leur but principal serait de faire valoir les manifestations artistiques supérieures, de préparer l'organisation du système proposé et de former un public sympathique à ces tendances.

Dans ces réunions, la parole est donnée à des musiciens ainsi qu'à des écrivains spéciaux qui parlent sur les tendances et les besoins du temps; en outre, les concerts qui ont lieu dans ces occasions ont pour but de faire entendre surtout des œuvres remarquables qu'on a rarement occasion d'entendre, notamment des œuvres inédites. Il va sans dire qu'on

donne la préférence aux œuvres des membres de l'Association, attendu que les cotisations servent à payer en grande partie les frais d'exécution.

Il est clair enfin que, outre ces diverses manifestations, la seule réunion d'un certain nombre d'artistes consciencieux donne la garantie d'un puissant mobile pour le bien de l'art musical. Néanmoins, le franc succès de la première réunion n'eut pas le pouvoir de ramener les adversaires de l'Association, car bien qu'ils ne pussent pas nier l'influence salutaire des principes généraux, leur hostilité se tourna contre la personne et l'esprit des œuvres musicales de ses fondateurs et de ses membres. Ils prétendirent que rien d'utile n'était à attendre du camp de la nouvelle Allemagne, et crurent donner du poids à cette opinion en se fondant sur les programmes des concerts de l'Association, qui, à la vérité, avaient une couleur bien différente des autres programmes. Un coup d'œil jeté sur les statuts eût pourtant bien vite éclairé ces messieurs; car ils y auraient lu ce qui suit: « On a essayé de divers côtés de calomnier l'Association dès son début, en la taxant de manœuvre d'un parti; nous croyons cependant qu'une simple connaissance, même superficielle, des statuts, aurait suffi pour réfuter cette erreur; de même, la liste des membres peut assez donner la certitude que l'Association

ne représente pas une tendance exclusive. Nous ne voyons pas, en effet, comment une institution qui, aux termes de ses statuts, ne peut refuser l'admission dans son sein à aucun artiste respectable, quel qu'il soit et à quelque école qu'il appartienne; qui, au contraire, reçoit chacun avec un égal empressement, nous ne voyons pas, disons-nous, comment une pareille institution pourrait être taxée raisonnablement de partialité. Si, malgré tout, l'on avait peur de tendances exclusives, nous ferons observer qu'il existe un moyen bien simple de l'empêcher : c'est que tous les musiciens de toutes les écoles s'associent à notre œuvre; en un mot, c'est que l'on en arrive à ce que nous désirons, c'est-à-dire à une Association *générale* des musiciens allemands! »

Cette preuve était suffisante et montrait qu'une adhésion générale changerait la majorité d'aujourd'hui en la minorité ; cependant elle ne put amener encore une destruction complète des préjugés ; mais elle a du moins engendré des progrès réels depuis les sept ans que l'Association existe. Il est rare, en effet, qu'un numéro de *la Nouvelle Gazette de Musique*, qui est l'organe officiel de l'Association, ait paru sans qu'on y trouvât les noms de nouveaux adhérents. On rencontre aussi sur ses listes, outre les noms d'artistes musiciens, ceux de dilettantes et d'industriels qui

ont des rapports avec la musique, tels que des éditeurs et des facteurs d'instruments, ce qui ne contribue pas peu à augmenter les ressources de l'Association. Le grand-duc de Weimar la prit, dès le début, sous sa protection et mit à sa disposition, pour sa deuxième réunion solennelle, son théâtre, son magnifique personnel artistique et aussi une subvention considérable. C'est à l'influence de ce prince que l'on doit également le succès brillant de la troisième réunion, qui eut lieu à Carlsruhe en 1864. Là aussi, le souverain avait mis à la disposition de l'Association son théâtre et ses artistes. Une représentation de l'*Armide*, de Gluck, à laquelle tous les artistes étrangers avaient été conviés, ouvrit la fête. Au souper qui suivit cette représentation, nous fûmes témoin de l'enthousiasme qui animait tous les esprits au souvenir de ce qu'ils venaient d'entendre et dans la prévision des plaisirs qui suivraient. En effet, à partir du lendemain, la musique ne cessa pas de quatre jours, à l'exception des pauses exigées par les besoins du corps. Sans trêve ni repos, le maître de chapelle Seifritz agita son bâton de mesure, relevé de temps à autre seulement par ceux des compositeurs qui désiraient diriger en personne leurs œuvres. Sans trêve ni repos aussi, le brave orchestre le suivit, et pourtant je l'ai vu fléchir une fois et le découragement semblait s'emparer

de ses rangs. C'était à l'exécution de la valse de *Mephisto*, de Liszt, et en vérité le meilleur orchestre pouvait perdre son assurance en présence des difficultés que présente cette œuvre. Mais, à ce moment, le généralissime Liszt en personne, apparut sur l'estrade et électrisa, par sa seule présence, ses interprètes, au point que les forces épuisées des masses semblèrent renaître et se doubler, et que les difficultés énormes que Liszt a imposées dans cette œuvre à son orhestre, furent vaincues sans efforts visibles. Aussi l'exécution publique qui suivit cette répétition excita un tel enthousiasme, que les plus vieux des assistants ne se rappellent pas en avoir vu un semblable. Le maître, que l'assemblée acclamait au double titre d'organisateur et de chef d'école, fut rappelé plusieurs fois et fut aussi l'objet d'ovations toutes spéciales au banquet qui suivit le concert.

La réunion de l'année suivante, qui eut lieu à Dessau, fut, à la vérité, moins brillante, mais elle n'en fut pas moins animée du meilleur esprit. On sait que, dans cette ville, la musique a été developpée d'une façon remarquable, sous la protection d'un prince ami des arts, et sous la direction de célébrités artistiques, entre autres de Frédéric Schneider. Dessau possède l'un des plus beaux théâtres de l'Allemagne, et, en outre, le charme de sa position ainsi que l'hos-

pitalité bien connue de ses habitants, contribuèrent sensiblement à l'éclat de la fête. L'un des attraits de cette réunion, attrait que n'avaient pas présenté les précédents festivals, fut la série de concerts religieux à l'église, rendus possibles par le concours de l'Association chorale de Riedel, qui pouvait être réunie au complet, vu la petite distance qui sépare Dessau de Leipzig. Cette Association défraya à elle seule tout un concert, séparé en deux parties, dont la première était remplie par des fragments de son répertoire italien du dernier siècle et la seconde consacrée à des œuvres modernes, entre autres au *Pater Noster* et à un psaume de Liszt. L'exécution en fut merveilleuse et ne saurait être comparée, sous le rapport du style et des nuances, qu'aux exécutions du *Dom Chor*, de Berlin. Liszt, que nous ne pouvons nous empêcher de regarder comme l'âme de l'Association, fut représenté par ses œuvres dans cette fête ; car lui-même avait été empêché de se rendre au milieu de ses admirateurs.

Nous avons terminé le court résumé des tendances et des travaux de l'Association. Les bruits guerriers ont étouffé les harmonies de la paix, et la réunion projetée pour cet été à Cobourg, qui, par sa situation géographique, était on ne peut mieux choisie comme lieu de rendez-vous des artistes du nord et du sud de

l'Allemagne, a dû être remise. Il est à souhaiter que la régénération imminente de l'Allemagne profite également à l'Association générale des musiciens, et que l'unification politique à laquelle l'Allemagne aspire fasse également disparaître la discorde des factions musicales ; — enfin, qu'il nous soit permis d'exprimer encore le désir de voir les nations voisines accorder leurs sympathies à l'Association des musiciens allemands en souvenir de ce fait avéré : *que l'Allemagne a plus d'une fois ouvert de nouvelles voies à la musique.*

Puissent les musiciens étrangers se faire honneur d'appartenir à l'Association, de se faire témoins des élans enthousiastes qui se manifestent à ses festivals, et ne pas se fâcher de se trouver, pour le moment du moins, dans la minorité ; car, sans avoir la prétention de porter un jugement définitif sur la valeur de la musique cultivée par la majorité actuelle des membres de l'Association, nous soutenons qu'elle est au moins un signe remarquable de notre temps, un lien indispensable pour l'étude historique, et que c'est un devoir pour tout musicien et pour tout critique de la connaître et de se *familiariser* avec elle. Nous soutenons qu'on a éminemment tort de traiter de fous bon nombre d'excellents musiciens, et cela parce qu'ils ont recours à des moyens qui semblent

contredire les règles adoptées. Il appartient à la génération qui suivra de juger si leurs efforts ont été une aberration ou s'ils ont amené un véritable progrès de l'esprit humain.

W. LANGHANS.

---

## TRISTAN ET ISEULT

DE RICHARD WAGNER

(Première représentation, à Munich, le 10 juin 1865).

---

I

Je voudrais, à propos de la représentation de *Tristan*, à Munich, représentation que je considère comme l'un des événements du siècle, rechercher d'abord les origines de cette forme nouvelle de l'œuvre lyrique dont *Tristan* est le modèle, puis étudier l'influence des idées de l'auteur sur la musique dramatique moderne.

Voici donc le plan de cette courte esquisse. Je ra-

conterai l'histoire de la partition de *Tristan*; je dirai après quelles vicissitudes essuyées, elle trouva à Munich un royal accueil; je raconterai en quelques mots l'histoire des quatre premières représentations, — les seules qui aient été données jusqu'ici. Pénétrant alors plus intimement dans la partition même, je tâcherai de faire ressortir les influences qui ont conduit Wagner à cette forme musicale, si différente, à certains égards, de celle qu'il avait adoptée jusque-là, influences de diverses natures : morales, philosophiques, religieuses, sociales. Enfin, jetant un coup d'œil sur la situation actuelle de la musique dramatique en Europe, j'examinerai brièvement l'action que doit forcément exercer sur elle l'esprit, le caractère de l'œuvre que je propose à l'attention du lecteur.

## II

Après les événements de 1848, Wagner avait dû quitter Dresde, où il occupait les fonctions de maître de chapelle du roi. *Rienzi*, *Tannhauser* avaient été successivement représentés au grand théâtre de la ville dont Wagner était le chef d'orchestre.

*Lohengrin*, entièrement terminé, n'avait pas vu le jour encore, quand l'auteur fut forcé de s'expatrier.

Je me suis bien souvent demandé ce qui serait advenu de Wagner et de sa musique sans cet exil inattendu, qui le précipitait tout à coup du haut d'une position assurée dans les hasards d'une vie aventureuse.

A n'envisager que la suite des faits, et à les juger d'après la mesure commune, il semble que si l'auteur de *Tannhauser* était resté à Dresde, sa fortune musicale eût été profondément modifiée.

Il est clair que le coup de foudre qui l'atteignit, bouleversant tous ses projets, anéantissant ses plus chères espérances, ses convictions les plus enracinées, dut jeter le désarroi dans son existence et le faire immédiatement accessible à un monde d'idées, de sentiments nouveaux qu'il n'eût peut-être pas abordé de longtemps.

Jusqu'en 1848, sa foi morale, religieuse, esthétique, reposait surtout sur Hegel, le célèbre panthéiste, en même temps qu'il affichait publiquement dans sa vie, dans ses ouvrages, une insatiable passion de liberté. A partir de 1850, — et quand il a fréquenté Schopenhauer, l'apôtre de la volonté, le fervent disciple de Bouddha, — Wagner se tourne, de guerre lasse, du côté du principe d'autorité, où il croit voir un refuge dans cet universel ébranlement des choses. L'homme de la liberté renonce à sa plus ferme croyance, en même temps que, rebuté du spectacle

des illusions humaines, il se précipite dans les énervantes théories de l'Inde philosophique et religieuse. Il veut oublier la terre, le jour, la vie, l'activité, pour se perdre en ces régions sombres et vides où l'âme se dissout dans l'anéantissement.

Un homme nouveau a donc surgi ; ses œuvres révéleront tout à l'heure les métamorphoses profondes de sa pensée. Mais, sans la révolution de 1848, Wagner eût-il été poussé dans cette voie nouvelle? Eût-il rejeté les idées d'Hegel, le besoin d'action , la croyance au progrès, qui est le fond de la théorie hégélienne, pour s'embarquer dans le bouddhisme de Schopenhauer et ses doctrines autoritaires?

*Rienzi* avait réussi avec éclat. *Tannhauser* gagnait chaque jour du terrain. Le *Vaisseau-Fantôme* se répandait. Ne semble-t-il pas naturel d'admettre que *Lohengrin* s'emparant de la scène de Dresde avec l'éclat qu'il devait jeter trois ans plus tard sur une scène étrangère, Wagner fêté, choyé, excité par le succès, adopté presque universellement par l'Allemagne musicale, n'aurait pas cherché dans une autre voie, — voie tortueuse, aride, incertaine, — la fortune qu'il trouvait sous sa main ? Le succès en un mot, n'aurait-il pas amorti certaines effervescences de sa nature, et coupé dans leur racine des rejetons rebelles et encore mal formés?

Pour qui connaît Wagner, pour qui l'a étudié de près, comme homme, comme penseur, comme musicien, la réponse n'est pas douteuse. L'évolution eût été plus lente, cela est possible, mais elle était infaillible. Depuis la première heure, l'auteur de *Rienzi* poursuit un but. Ce but, il n'en a pas d'abord la pleine conscience peut-être. Il le fixe peu à peu, il le dégage, et chaque œuvre qui se succède marque un progrès dans un sens très-déterminé. *Lohengrin* est la plus haute expression du génie viril et convaincu que toute l'Allemagne a reconnu aujourd'hui; mais déjà éclatent çà et là, dans cet ouvrage, des impatiences mal contenues, des hardiesses violentes qui annoncent un idéal nouveau. Supposez un repos de quelques années, une volonté de fer, patiente, indomptable, une rupture de plus en plus prononcée avec le passé, une vue plus nette, plus logique de l'avenir, et vous arrivez forcément aux idées qui devaient, du jour au lendemain, produire l'œuvre-couronnement : *Tristan et Iseult.*

## III

Quand Wagner arriva à Paris, au commencement de 1859, *Tristan et Iseult* venait d'être achevé à Venise.

C'est là, c'est dans la vieille cité moitié italienne, moitié allemande (1), où sous l'accablement de l'oppression présente se trahissent la fierté des gloires passées, l'espoir d'un avenir réparateur, c'est là, dans une solitude à peu près complète, que Wagner écrivit la plus grande partie de sa nouvelle partition.

Il avait choisi Venise de préférence à toute autre ville. Banni de l'Allemagne, il se croyait là plus voisin de la mère-patrie, en même temps qu'un climat réparateur raffermissait sa santé ébranlée.

D'ailleurs, la tristesse même de la ville l'avait attiré. Venise ensevelie sous sa gloire, sous ses hautaines traditions, Venise languissante et décrépite en apparence, tandis que gronde au plus profond d'elle-même le feu des colères vengeresses, Venise devait être le refuge préféré d'une âme désabusée, hésitante, livrée au découragement le plus absolu, avide de la nuit et du silence, et n'osant plus regarder, tant le coup a été rude, du côté du monde, du côté de la lumière et de la réparation qui s'approchent peut-être.

Il écrivit cette partition avec amour, avec joie ; « Il n'existe pas, dit-il dans sa *Lettre sur la Musique* (2), de félicité supérieure à celle de l'artiste

(1) Ceci a été écrit en mai 1866.

(2) *Quatre Poëmes d'opéras*, précédés d'une Lettre sur la Musique, par Ch. Wagner. Paris, 1861.

dans la création, et cette félicité je l'ai connue en composant mon *Tristan.* » Je viens de citer cette *Lettre sur la Musique.* Que ceux qui veulent pénétrer la pensée intime de Wagner, et que n'effraye pas une théorie de l'art un peu sévère parfois, lisent et relisent cette lettre. Elle est vraiment le résumé de toutes les idées émises par Wagner, à diverses reprises, dans ses ouvrages de critique : *L'Art et la Révolution*, *Opéra et Drame*, etc.

## IV

La partition, entièrement terminée, Wagner, je l'ai dit plus haut, vint à Paris. Depuis le jour de son arrivée jusqu'au mois de mars 1861, qui vit la représentation et la chute du *Tannhauser*, il n'avait eu qu'une pensée : se faire connaître du public parisien. De là les concerts qu'il donna aux Italiens en février 1860, de là ses démarches incessantes pour arriver à une représentation de son *Tannhauser*, soit au Théâtre-Lyrique, soit à l'Opéra.

On n'a pas oublié la formidable chute de cette œuvre dans la soirée néfaste du 13 mars 1861. Quelques jours après, Wagner quittait Paris.

Étourdi pendant quelque temps de cette terrible

secousse, il se releva bientôt. D'ailleurs, l'Allemagne lui avait fait un accueil très-affectueux. On eût dit qu'elle avait à cœur de faire oublier à l'un de ses fils préférés la cruelle blessure qu'il avait reçue loin d'elle. Partout on reprenait le *Tannhauser*, *le Lohengrin*, *le Vaisseau-Fantôme*. Le *Tannhauser* surtout était reçu avec des hurrahs frénétiques, et, quand l'auteur assistait à l'une des représentations, il était acclamé par la salle entière.

Wagner pensait à *Tristan*. Faire exécuter *Tristan* était devenu sa préoccupation exclusive, le but de sa vie. Il allait apporter à la réalisation de son vœu le plus cher cette force de volonté que j'ai déjà signalée comme le trait caractéristique de sa nature.

Mais les artistes manquaient, les chanteurs surtout. Là où il eût trouvé un orchestre, les voix étaient absentes. Quand il croyait tenir un acteur, l'orchestre faisait défaut. Il comprit bientôt qu'en raison des difficultés énormes de l'exécution, il lui faudrait renoncer à tout jamais à voir son œuvre représentée si une volonté supérieure ne lui venait en aide.

## V

Un moment il crut avoir trouvé à Vienne cet auxiliaire qui va réunir toutes les forces dispersées.

L'empereur d'Autriche avait tendu les bras au compositeur, et *ordonné* à l'Intendance générale des théâtres d'avoir à fournir à Wagner tous les moyens de faire représenter l'opéra de *Tristan*. On se met à l'œuvre; le télégraphe joue; des artistes sont mandés. L'orchestre s'organise, répète : tout va bien de ce côté-là.

Puis l'esprit de parti s'en mêle. Wagner a contre lui, dans toute l'Allemagne, des ennemis implacables qui proscrivent son école et le poursuivent personnellement. Des cabales s'organisent. Les chanteurs, rebutés par les écrasantes difficultés de leur rôle, se laissent aisément gagner aux meneurs et déclarent leurs parties *inexécutables*. Ce mot devient le mot d'ordre. En vain les partisans de Wagner, très-chauds, très-remuants, comme tous les apôtres d'une église contestée, crient à la trahison et déclarent l'œuvre très-claire, très-abordable. Les groupes opposés l'emportent, et, après six mois de pourparlers, de contestations, malgré les efforts de ses amis, malgré ceux du souverain, Wagner désolé abandonne la partie et renonce à toute interprétation de son *Tristan*. Il part pour la Suisse.

C'est là que sa vie devait changer tout à coup. Un incident imprévu, la mort du roi Max de Bavière, en faisant monter sur le trône un monarque de dix-neuf

ans, allait arracher une fois de plus Wagner à l'exil, à un découragement sans issue, et jeter dans la balance une volonté plus puissante que toutes les cabales et toutes les haines.

## VI

A peine couronné roi de Bavière, Louis II se souvint des émotions profondes qu'il avait ressenties un jour qu'à Berlin, je crois, il avait entendu *le Vaisseau-Fantôme*, de Richard Wagner. Le nom du compositeur l'avait singulièrement frappé, et il s'était dit que s'il devenait roi un jour, il ferait son ami de l'homme qui lui avait donné de telles joies.

La retraite même où avait vécu le jeune prince avait fortifié en lui cette impression du premier âge, et le jour où il devint roi, il pensa à ce maître qu'il avait adopté depuis longtemps, sans que rien eût transpiré de ses prédilections aventureuses. Il manda près de lui son premier secrétaire et lui donna l'ordre d'aller inviter de sa part l'auteur du *Vaisseau-Fantôme* à se rendre à Munich. Le secrétaire dut partir sans perdre une heure.

Le voilà en route pour Vienne. Wagner avait quitté l'Autriche depuis longtemps. On ne savait trop ce qu'il était devenu, on le croyait à Zurich. Le secré-

taire abandonna Vienne en grande hâte et retourna près de Louis II. « Vous allez repartir ce soir même pour Zurich, monsieur le secrétaire, dit le jeune roi, et vous ne manquerez pas de dire à Richard Wagner avec quelle impatience il est attendu ici. » Quelques jours après, une dépêche télégraphique annonçait au roi l'arrivée du compositeur et de son envoyé. Louis II vint recevoir Wagner au haut de l'escalier d'honneur, et lui offrant la main : « Monsieur, lui dit-il, je vous dois les premières émotions vraies de ma vie. Permettez-moi de vous en remercier. Je veux être votre ami, et j'espère que nous ne nous séparerons plus. » Il y a encore, en Bavière, des rois qui pensent et s'expriment ainsi.

Wagner, on l'a vu, n'avait qu'une idée : l'exécution de son *Tristan*. Tous les moyens lui furent donnés pour arriver rapidement au but tant désiré. Hans de Bülow, un musicien suivant le cœur de Wagner, fut appelé de Berlin. On lui confiait le soin de diriger les répétitions de l'œuvre et de la conduire au grand jour. M. et Mme Schnorr, amis passionnés du maître et de sa musique, furent immédiatement engagés. Les répétitions commencèrent. Bref, au bout de trois mois on était prêt, et le 10 juin 1865, à sept heures et demie de relevée, *Tristan* voyait le jour dans la capitale de la Bavière.

## VII

On avait tant et si bien proclamé par toute l'Allemagne, dans les salons, dans les journaux, *l'impossibilité radicale* de l'exécution de *Tristan*, que, la veille même de la représentation, beaucoup de gens doutaient qu'elle fût donnée. Des amis mêmes de l'auteur, les plus résolus en apparence, me disaient avec tristesse : « On n'ira pas jusqu'au bout ! » Seul peut-être entre tous, M. H. de Bülow voyait la chose déjà faite, et *Tristan* s'imposant, par ses témérités mêmes, à l'admiration universelle.

Dans cette grande bataille préliminaire, Bülow avait eu à combattre, sans trêve ni merci, contre le public, contre les artistes, contre l'orchestre, où quelques dissidents levaient la tête, contre les grands et petits journaux, qui n'épargnaient ni les attaques en règle, ni les piqûres d'épingle, ni les assauts méthodiques, ni les caricatures. Un mot malheureux avait échappé à Bülow à l'une des répétitions, dans un moment de colère, et ce mot, colporté de bouche en bouche, avait en quelques heures fait le tour de la ville et soulevé les protestations les plus bruyantes.

Du reste, un très-fort parti, en dehors de toute

considération artistique, avait juré la déroute du compositeur.

J'ouvre ici une parenthèse. Wagner avait écrit, de 1849 à 1852, bon nombre d'ouvrages sur l'art qui ne se recommandaient point au monde catholique, il faut l'avouer, par une orthodoxie bien rigoureuse. On le savait ami de Feuerbach, l'apôtre fervent du matérialisme, auquel il avait dédié un de ses livres; bref, le parti ultramontain avait compris qu'entre lui et l'auteur de *Tristan* toute transaction était à jamais impossible.

Peut-être, malgré son habileté à découvrir l'ennemi, à le poursuivre sous toutes les formes qu'il revêt, le parti clérical, qui règne et commande à Munich, eût-il laissé le *musicien de l'avenir* tenter en paix ses « réformes insensées, » si le jeune roi n'eût très-ouvertement, et depuis assez longtemps, témoigné pour le maître, sans séparer en lui l'artiste du philosophe, son admiration passionnée. On vit le danger imminent, on en exagéra à dessein les conséquences et la sainte croisade commença.

Il s'agissait de faire tomber *Tristan* ; on espérait que cet échec du favori ferait *ouvrir les yeux* au roi; et Dieu sait par quels moyens divers, par quels ressorts secrets, par quelles manœuvres souterraines, l'ultramontanisme bavarois avait depuis longtemps

sapé l'œuvre qui allait voir le jour. Tout fut inutile; les plus hardis, les plus astucieux se heurtèrent tous à cette barrière inexpugnable : la volonté tenace du jeune roi, d'autant plus énergique, d'autant plus obstinée que l'ennemi se multipliait davantage. Eh! mon Dieu! il devait réussir plus tard, cet ennemi éternel de tout ce qui s'appelle progrès, audace, perfectibilité humaine, révolution! Après avoir subi le triomphe de *Tristan*, et s'être en apparence résigné de bonne grâce, il devait, quelques mois après, reprendre le fil de ses menées et atteindre au but désiré : la séparation violente de Wagner et du roi!

Je reviens à la première représentation et à la soirée du 10 juin.

## VIII

La salle était pleine. Bon nombre d'étrangers s'étaient rendus à Munich des points les plus éloignés de l'Allemagne, même de l'Angleterre, même de la Russie. Les principaux critiques chargés dans la presse allemande de la partie musicale étaient à leur poste.

La France avait fort peu de représentants dans l'assemblée. A part le personnel de l'ambassade et quelques touristes de passage à Munich, les visages

français étaient rares. Le journal *la France* avait bien voulu me confier le soin de lui rendre compte de cette journée décisive, et je n'avais de camarades autour de moi que M. Léon Leroy, un ami ardent des choses nouvelles, des aventures hardies, que le *Nain jaune*, dirigé à ce moment-là par M. Aurélien Scholl, avait chargé de ses intérêts.

Tout le devant du parterre, tout le pourtour, étaient occupés, suivant l'usage allemand, par des officiers de l'armée en grande tenue. Dans les loges s'étalaient des toilettes inusitées. Partout, depuis la base jusqu'aux sommets les moins fréquentés d'ordinaire, la salle offrait une animation singulière. On ne retrouvait plus le calme inaltérable des salles de théâtre allemandes ; évidemment amis et ennemis s'attendaient à une lutte chaude et s'apprêtaient à donner. Le roi entra ponctuellement à l'heure annoncée, et Bülow donna le signal.

L'introduction produisit un effet étrange ; je dirai tout à l'heure dans quel monde harmonique nouveau Wagner s'était aventuré ! On se regardait, on hésitait, — je parle des plus téméraires, — ne sachant si l'on devait s'abandonner à ce courant inconnu, à ces étranges sonorités qui déroutaient l'âme, ou réagir contre le flot envahissant qui, de plus en plus, la séparait du monde accoutumé ! Ceux qui avaient en-

tendu déjà cette page extraordinaire se laissaient aller au charme d'une exécution magistrale. Quand la toile se leva, l'émotion était grande.

Wagner est un de ces hommes qu'on peut exécrer, condamner, ridiculiser ; on se révolte contre lui, on le prendrait volontiers à la gorge ; il faut l'écouter pourtant, il faut s'arrêter devant cette figure singulière. Et quand la colère est passée, quand les terribles harmonies ne sont plus là, quand l'âme bouleversée est rentrée en possession d'elle-même, elle sent qu'elle a été mordue d'une incurable morsure et que la plaie qui a saigné ne se cicatrisera plus. C'est qu'elle a été vraiment aux mains d'un homme, et que la griffe du maître a porté.

Le premier acte fut peu applaudi. La superbe scène qui le termine ne produisit pas l'effet que j'avais attendu. Le jeune roi, sur lequel tout le monde avait les yeux, quitta brusquement sa loge, sans que rien eût trahi sa vraie pensée. A la fin du second acte, des applaudissements plus vifs éclatèrent, et quand le rideau tomba sur le cadavre inanimé d'Iseult, morte auprès de celui dont elle venait chercher la dernière caresse, la salle entière se leva dans un transport d'enthousiasme, et Louis II, se penchant sur le rebord de sa loge, applaudit avec cette ferveur des croyants de la vingtième année. On redemanda

l'auteur et ses interprètes incomparables, M. et Mme Schnorr, et ce fut, dans les loges, dans le parterre, à l'orchestre, une longue et tumultueuse explosion de joie.

## IX

La deuxième représentation, donnée le surlendemain, fut mieux accueillie encore ; le premier acte fut écouté avec une attention plus soutenue et le finale provoqua des démonstrations bruyantes dont le jeune roi donna cette fois le signal. Quant aux deux derniers actes, et particulièrement la grande scène du troisième, où Iseult exhale avant de mourir cet adieu déchirant qui n'est plus de la terre, ils produisirent un effet bien supérieur à celui que j'attendais. Décidément la salle était conquise. Deux autres représentations furent données avec le même succès, avec un débordement croissant d'admirations enthousiastes. Puis des engagements antérieurs forcèrent les artistes à se séparer, et la mort de Schnorr, qui arriva peu de mois après, rendit pour longtemps impraticable la reprise de cette grande œuvre.

Est-ce à dire que le public fut définitivement conquis ? Que le parterre de Munich eût accepté *Tristan*

comme, depuis des années, il avait accepté *Tannhauser* et *Lohengrin?* Non, sans doute ; mais une épreuve solennelle avait été faite. D'une part, il était démontré que, malgré des exagérations violentes et des erreurs déplorables, Wagner musicien avait trouvé dans son dernier ouvrage des effets d'un ordre nouveau et atteint à des hauteurs que le génie humain avait rarement traversées ; d'autre part, les idées de Wagner théoricien étaient définitivement jugées, et il ne pouvait plus arguer, pour récuser le public, d'exécutions imparfaites ou fautives. Grande et décisive expérience d'où Wagner devait sortir plus convaincu que jamais de l'excellence de ses prétentions, ou à tout jamais persuadé qu'il s'était engagé dans une voie radicalement fausse que des éclairs de génie n'avaient pas suffi à illuminer jusqu'au bout !

Quelle fut sa conclusion, à lui ? Que se passa-t-il dans son âme ? Nul n'a reçu, que je sache, ses confidences, et peut-être n'a-t-il pas osé se formuler à lui-même ses propres impressions ? Seulement je me souviens qu'il me dit, le lendemain de la première représentation : « On ne recommence pas *Tristan et Iseult.* » Cela voulait dire évidemment, pour qui connaît l'homme : « J'ai côtoyé l'abîme, je ne repasserai pas par ce chemin. » Et il n'y repassera plus. Les pages qu'il a écrites depuis cette représentation

mémorable sont évidemment dictées par un autre esprit que celui qui avait inspiré le *Tristan.*

## X

Le moment est arrivé de parler de l'œuvre en elle-même. Qu'on me permette, avant d'aller plus loin, de jeter un coup d'œil sur le passé, et de ramener le lecteur aux environs de l'année 1851, quand *Tristan et Iseult* fut mis sur le chantier. Ainsi nous découvrirons la vraie situation des idées de l'auteur à cette époque de sa vie, et nous comprendrons mieux l'ouvrage, qui en est la signification précise, l'expression immédiate.

J'ai dit plus haut que la révolution de 1848 avortée avait forcé Wagner de s'expatrier. Il arriva en Suisse. Là, blessé dans ses intérêts les plus chers, dans ses affections, dans ses croyances, il demeura quelque temps comme étourdi du coup qui l'avait frappé. Mais cette énergique nature ne pouvait s'amollir longtemps dans le doute et le découragement. Il sentit bientôt l'impérieux besoin de se ressaisir lui-même, de se reconquérir après le grand naufrage, de faire en quelque sorte le bilan de ses espérances, de ses convictions.

Les œuvres philosophiques de Schopenhauer tombèrent en ce temps-là sous sa main. Le philosophe de Francfort prêchait à la fois, par une contradiction dont il est inutile de rechercher ici les causes secrètes, la toute-puissance de la volonté et en même temps les théories bouddhiques qui mènent droit au détachement universel, à l'anéantissement, à la dispersion finale de l'âme dans la nuit sans réveil.

Le point essentiel, initial de la doctrine nouvelle : *la suprématie de la volonté* considérée comme l'unique ressort, l'unique vitalité de l'âme, l'unique fondement de certitude et d'action, ce point capital de la philosophie de Schupenhauer séduisit un homme qui se défiait des autres et ne croyait guère plus à lui-même. Il se jeta avidement sur la planche de salut qui lui était offerte, il s'empara comme d'un levier irrésistible de cette volonté où il voyait a grande force, l'arme souveraine. Il constata bientôt avec joie que désormais ses doutes avaient disparu, que les hommes pouvaient lui manquer, qu'il était assez fort à l'avenir pour se marquer le but définitif et pour l'atteindre, en dépit des entraves et des désillusions.

Le sentiment de sa personnalité, qui n'avait jamais été très-effacé chez lui, grossit en même temps que son esprit se rassurait. Il crut plus que jamais qu'il lui était réservé d'être le chef d'une école nouvelle,

et d'accomplir dans l'art une révolution dont celle que Gluck avait entreprise n'était que l'ébauche timide. Erreur manifeste, soit dit en passant, pour qui a étudié, comme elle le mérite, l'œuvre colossale de l'auteur d'*Alceste :* Gluck ayant entrevu dans leurs plus menus détails, ayant formulé souvent avec une hardiesse qui ne sera pas dépassée toutes les conséquences d'une révolution qui devait bouleverser le monde musical !

En même temps qu'il reprenait ainsi la libre possession de lui-même et de sa pensée, Wagner s'éloignait avec Schopenhauer de la démocratie impuissante, pour se rejeter du côté des principes autoritaires et de leurs plus solides représentants. Partout où il verra la force, l'unité d'action incontestée, Wagner se portera désormais. Il croit ingénûment que les maîtres du monde traiteront de puissance à puissance avec un homme qui fait émaner d'eux toute initiative et tout droit ; il compte sur eux — il le dit hautement — pour le plein développement de ses idées, pour la réalisation définitive des plans qui mûrissent en lui. En même temps, toutefois, il garde, par je ne sais quelle contradiction bizarre, l'amour des foules, auxquelles il reconnaît une lucidité singulière, cette seconde vue instinctive qui acclame infailliblement les œuvres destinées à vivre.

Ainsi, volonté mise en première ligne dans le gouvernement de l'âme humaine, dédain des multitudes vacillantes, tendance à l'unité autocratique, et derrière ces convictions fondamentales, une certaine tendresse pour les foules dédaignées qui seules, après tout, sont la source de vie et de vérité, voilà sur quels fondements disparates Wagner va construire désormais ; voilà en quel état il se retrouve après le grand déblayement qu'il vient de faire en lui.

Que si à ces éléments constitutifs nous ajoutons les tendances bouddhiques auxquelles il arrive peu à peu, nous aurons devant nous, sous son aspect réel, l'homme qui va écrire *Tristan*.

## XI

L'unité ! l'unité ! Unité dans le sujet, unité dans la forme, unité dans la double conception du poëte et du musicien, unité dans tous les éléments qui concourent à la production de l'œuvre de l'art, voilà très-ouvertement l'idéal que Wagner se propose. Ceux qui ne réfléchiront pas sur le point de départ ne s'expliqueront jamais les grandeurs singulières, les écarts effroyables de l'œuvre que j'étudie en ce moment : *Tristan et Iseult*.

et d'accomplir dans l'art une révolution dont celle que Gluck avait entreprise n'était que l'ébauche timide. Erreur manifeste, soit dit en passant, pour qui a étudié, comme elle le mérite, l'œuvre colossale de l'auteur d'*Alceste* : Gluck ayant entrevu dans leurs plus menus détails, ayant formulé souvent avec une hardiesse qui ne sera pas dépassée toutes les conséquences d'une révolution qui devait bouleverser le monde musical !

En même temps qu'il reprenait ainsi la libre possession de lui-même et de sa pensée, Wagner s'éloignait avec Schopenhauer de la démocratie impuissante, pour se rejeter du côté des principes autoritaires et de leurs plus solides représentants. Partout où il verra la force, l'unité d'action incontestée, Wagner se portera désormais. Il croit ingénûment que les maîtres du monde traiteront de puissance à puissance avec un homme qui fait émaner d'eux toute initiative et tout droit; il compte sur eux — il le dit hautement — pour le plein développement de ses idées, pour la réalisation définitive des plans qui mûrissent en lui. En même temps, toutefois, il garde, par je ne sais quelle contradiction bizarre, l'amour des foules, auxquelles il reconnaît une lucidité singulière, cette seconde vue instinctive qui acclame infailliblement les œuvres destinées à vivre.

Ainsi, volonté mise en première ligne dans le gouvernement de l'âme humaine, dédain des multitudes vacillantes, tendance à l'unité autocratique, et derrière ces convictions fondamentales, une certaine tendresse pour les foules dédaignées qui seules, après tout, sont la source de vie et de vérité, voilà sur quels fondements disparates Wagner va construire désormais; voilà en quel état il se retrouve après le grand déblayement qu'il vient de faire en lui.

Que si à ces éléments constitutifs nous ajoutons les tendances bouddhiques auxquelles il arrive peu à peu, nous aurons devant nous, sous son aspect réel, l'homme qui va écrire *Tristan*.

## XI

L'unité! l'unité! Unité dans le sujet, unité dans la forme, unité dans la double conception du poëte et du musicien, unité dans tous les éléments qui concourent à la production de l'œuvre de l'art, voilà très-ouvertement l'idéal que Wagner se propose. Ceux qui ne réfléchiront pas sur le point de départ ne s'expliqueront jamais les grandeurs singulières, les écarts effroyables de l'œuvre que j'étudie en ce moment: *Tristan et Iseult*.

Au fond, la variété dans l'œuvre, la multiplicité indépendante dans le détail, c'est la liberté appliquée à cet organisme de création humaine qui s'appelle *un* drame, un opéra, un tableau. Wagner a cessé d'être l'apôtre de la liberté ; il s'est tourné, ai-je dit, vers le despotisme. La variété l'effraye, la multiplicité libre lui paraît un outrage à l'idéal qu'il croit tenir ; tout sera donc sacrifié à cette unité inflexible qui est l'œuvre même. Il ne fait pas un opéra ; il fait un *drame* lyrique, et il est nécessaire que toutes les parties concourantes à l'œuvre proposée soient l'esclave de cette entité qui est le drame ; que les vraisemblances de détail s'effacent devant l'inflexible nécessité de l'ensemble ; que tout plie : orchestre, voix, harmonies, coupe des scènes, décors et exécutants, devant ce souverain aveugle qui s'appelle l'*unité absolue.*

Au nom de l'unité, il brise les serviteurs respectés d'ordinaire ; il hache le rhythme, disloque les tonalités, violente l'orchestre, écarte les voix qu'il trouve hors de leurs sphères, tronque ou étire les scènes qui se succèdent, sans tenir compte des vulgaires besoins de l'attention humaine, à laquelle il faut des points de repère et des relâches qui la retrempent.

Aussi, dès qu'arrivent à l'auditeur les premières harmonies de l'introduction de *Tristan*, il souffre

d'un malaise singulier. Il ne retrouve plus les rhythmes parmi lesquels il a vécu, les harmonies qui ont été sa pâture; il veut croire à une exception, à une audace isolée : l'exception se reproduit, se multiplie, l'audace devient la règle ; il se sent entièrement dévoyé ; il souffre, il se rebute. La tonalité qu'il comptait tenir, fuit et se dérobe ; il attend, il espère qu'un peu de lumière se fera dans ces fantasmagories qui l'éblouissent... la tonalité première s'est décidément perdue dans ces enchevêtrements désordonnés. De là une vive irritation de l'oreille, un soulèvement de tout l'être. Puis, à une seconde audition, à une troisième surtout, et quand on ne cherche plus à saisir *l'introduction* isolée, mais qu'on ne voit que l'opéra dans son ensemble, voilà que ces harmonies féroces s'adoucissent, que ce tissu surchargé se simplifie et s'éclaire, que ces heurts violents de tonalités s'expliquent et s'amortissent. L'âme est prise, captivée, et un monde nouveau s'est ouvert pour elle.

## XII

J'ai jusqu'ici montré la faute, le grand vice de l'idée wagnérienne dans l'enfantement de *Tristan* ; il est aisé d'en voir la grandeur. Cette absorption des

diverses parties dans le tout, ce détournement perpétuel du détail, cet épuisement des agents inférieurs au bénéfice de l'idée-mère, ne sont pas sans une certaine force qui impose. La main d'un maître inflexible se fait sentir à chaque pas dans la construction de cet édifice gigantesque où tout s'est disposé, coordonné sous l'influence d'une volonté surhumaine. Au fond, la conscience se révolte, et cela est sa gloire; mais l'esprit reste frappé devant cette violence de tempérament, devant cette conviction inexorable. Ainsi s'explique le fanatisme avec lequel certains esprits, que la force éblouit toujours, défendent les idées de Wagner. Un homme de génie seul pouvait oser cet énorme asservissement des choses au profit du despotisme unitaire.

En outre, ce n'est pas sans de longues méditations, des études approfondies et une infatigable trituration des éléments qu'il emploie, que Wagner est arrivé à dompter radicalement les agents divers du drame lyrique. Pour dominer ainsi les exigences harmoniques, associer ces rhythmes brisés, fondre ces modulations féroces, fusionner enfin en un cristal unique tous ces cristaux partiels si dissemblables, il faut non-seulement une volonté de fer, mais aussi une pénétration inouïe des ressources inhérentes à chaque élément de l'action. Il ne suffit pas d'être rompu à la

science et de se faire obéir : il faut être artiste, et cette dispersion de la vie centrale, de l'expression générale dans toutes les parties de l'édifice commun ne se fait pas sans un sentiment profond de la vérité et de la passion, où l'âme éclate et rayonne.

En écrivant *Tristan* et *Iseult*, Wagner a méconnu les lois fondamentales de l'œuvre d'art humaine, qui ne veut pas plus de l'unité sans la liberté des parties que de la liberté sans l'unité souveraine. Mais cette erreur a été celle d'un grand esprit : il a réagi contre cette tendance funeste des écoles italienne et française, absorbant volontiers le tout au profit des divers éléments constitutifs, et se préoccupant moins de faire vivre une œuvre que d'animer les parties accessoires.

Ce faisant, il a vigoureusement tourné les esprits du côté d'une réforme urgente et montré la vraie route à suivre. Comme penseur, il aura déblayé un terrain encombré et inculte avant lui ; il aura facilité ceux qui le suivront les voies à suivre pour l'art *libre et un* tout ensemble. Comme artiste, il aura enrichi dans une proportion énorme l'arsenal où les compositeurs viendront puiser leurs inspirations et leurs armes.

*Tristan* est une erreur, mais une erreur qui sera féconde. Si Wagner a agi sur ceux de son temps par

*Tannhauser*, par *Lohengrin*, il agira bien plus efficacement par son *Tristan*, si incomplète, si fausse, si boiteuse que soit cette grande œuvre.

A. DE GASPERINI.

---

# L'ÉTRANGER

## ALLEMAGNE

A tout seigneur tout honnneur. Commençons par l'Allemagne.

Il suffit de jeter un coup d'œil sur la liste des œuvres nouvelles écloses sur cette terre classique de la musique pour se bien pénétrer de cette vérité que le mouvement de la musique s'est ralenti devant la guerre menaçante; tel l'oiseau se tait à l'approche de l'orage. En effet, quels ouvrages avons-nous à citer pour établir le bilan musical de l'année qui vient de

s'écouler? un petit nombre d'opéras dus à la plume des maîtres de chapelle des théâtres, sur lesquels ils ont été représentés ; quelques opérettes imitées d'Offenbach, ce mauvais génie de l'Allemagne moderne ; et puis, à la vérité, une œuvre bien faite, qui dénote chez son auteur un talent remarquable; nous avons désigné l'opéra d'Abert, *Astorga*, qui, représenté pour la première fois avec succès à Stuttgard, le 27 mai dernier, a été depuis accueilli favorablement sur plusieurs scènes allemandes.

C'est donc par l'*Astorga*, de M. Abert, que se solde la dette musicale de l'Allemagne, en cette année de désordres, où le bruit des tambours et le son des clairons ont couvert les voix mélodieuses amies de la paix.

La lutte est terminée, le sang a cessé de rougir les sillons.

En présence de la réorganisation qui se prépare, on se demande ce que deviendront les beaux théâtres privilégiés qui faisaient de chaque résidence un centre musical. Que deviendront-ils, ces foyers artistiques, qui étaient le grand luxe des petits souverains ? La Prusse a tout envahi. Se plaira-t-elle à subventionner largement les scènes des villes conquises ? Nous l'espérons : elle a même déjà déclaré théâtres royaux les théâtres de Hanovre, de Cassel et de Wies-

baden. Mais brilleront-ils dorénavant de l'éclat qui les faisait remarquer parmi les plus importants de l'empire?...

Si l'unité est chose bonne, politiquement parlant, au point de vue artistique, elle amène la centralisation, et la centralisation serait funeste au génie musical de l'Allemagne.

---

## ITALIE

Rome n'est plus dans Rome...

Ce n'est plus pour la mère-patrie que travaillent ses plus illustres enfants. C'est à Paris que Rossini donne sa *Petite Messe*, pour le grand Opéra que Verdi compose son *Don Carlos*, en vue de la salle Feydeau que Federico Ricci prépare un pendant à *Crispino*. Et voyez combien chaque jour donne plus ample raison à M. Picard. Paris n'est déjà plus seulement le cerveau de la France, il le devient de l'univers entier. Aimant irrésistible, il attire à lui tous les atomes brillants qui gravitent dans le monde intellectuel; il se les assimile et les fait siens; il fait plus, il se donne à eux. Ville

chevaleresque et généreuse, bien digne de devenir l'*urbs*, la cité des temps modernes.

C'est donc à Paris que nous aurons prochainement à juger les productions italiennes. Si la saison écoulée nous donne pour la péninsule elle-même un assez large bilan d'œuvres nouvelles, il faut convenir aussi que leur quantité n'a d'égale que leur profonde inanité ; jugez-en d'après *il Casino di Campagna*, la seule qui ait passé les monts. Une cependant est digne, à plus d'un titre, d'attirer notre attention. Le 7 avril 1866, le théâtre San Carlo de Naples a donné la première représentation d'une œuvre *nouvelle* de Mercadante, *Virginia*. N'allez pas croire d'après cela que Mercadante emploie les loisirs laborieusement gagnés de sa sereine vieillesse à accorder d'une main tremblante une lyre dont le temps aurait paralysé les voix. Non. *Virginia* dormait dans les cartons depuis longues années, arrêtée par une censure impitoyable, et il a fallu les événements politiques que chacun sait pour lever enfin ce véto inexorable ; mais il était trop tard pour l'auteur du poëme, Cammarano, mort depuis neuf ans déjà.

Le succès de l'œuvre a été très-grand. L'illustre vieillard, affaibli par l'âge et privé de la vue, n'avait osé affronter les secousses trop violentes d'une semblable épreuve. Malgré son absence, des ovations

comme les Italiens savent en improviser lui ont été décernés, et les acteurs ont été rappelés *cinquante-trois fois*, s'il faut en croire *l'Almanach de la Musique*. C'est là, pour Mercadante, le digne couronnement d'une noble carrière artistique. Vaut-il la peine de parler des autres œuvres écloses durant la saison? Pour l'Italie des jours passés, non.

---

## BELGIQUE

Placée entre la France et l'Allemagne, la Belgique se trouve dans une zone d'éclectisme, et semblerait appelée à produire une école nationale, procédant de la France par la clarté, de l'Allemagne par la science et l'élévation. Cependant la Belgique, bien que riche en excellents muscisiens, n'a pas d'école proprement dite. Cela tient, n'en doutons pas, à ce que tous ses compositeurs, depuis Grétry jusqu'à nos jours, ont eu hâte de prendre le chemin de Paris, et de venir demander à notre capitale son hospitalité et ses bravos, toutes choses dont elle se montre prodigue envers l'étranger et avare pour ses enfants. C'est donc plu-

tôt par la création de nouvelles sociétés de concerts que par la production d'œuvres nationales que se manifeste chez nos voisins le mouvement musical.

Par exception, la saison écoulée a vu naître une œuvre remarquable et un nom nouveau, *le Béarnais*, par M. Radoux, poëme de M. Pellier-Quengsy.

J'ai entendu, à Liége, la partition de M. Radoux; elle est sa première œuvre dramatique, par conséquent une œuvre imparfaite. Mais à travers des faiblesses d'inexpérience, on y rencontre des beautés de premier ordre, et les indices certains d'un tempérament musical très-remarquable.

A Bruxelles, les concerts de musique classique sont en grande faveur, et prennent chaque jour une nouvelle extension. On m'a assuré que l'exécution était à la hauteur des œuvres. Je n'ai pu m'en assurer durant le peu de jours que j'ai passés dans cette ville.

Somme toute, la Belgique intelligente et éclairée me semble mener le progrès musical de front avec tous les autres progrès.

---

## ANGLETERRE & AMÉRIQUE

L'Angleterre a perdu son musicien. Est-ce à dire qu'elle n'en eut qu'un? M. Balfe se fâcherait, et il aurait raison; mais enfin, son meilleur musicien, puisque

Il en est jusqu'à deux...

J'espère ne pas causer de la peine à nos voisins d'outre-Manche en constatant, une fois de plus, que leurs rapports avec la muse aux divins accents brillent par une grande modestie.

William-Vincent Wallace est mort en France le 12 octobre 1865. Il laisse des œuvres remarquables.

Si l'Angleterre est revêche à la production musicale, en revanche, nulle part l'exécution des grandes œuvres classiques n'est aussi fréquente ni aussi solennelle. Londres seul compte dix institutions musicales, dont certaines ne comptent pas moins de sept cents exécutants.

Les Anglais portent en toute chose le sentiment du puissant et du confortable, c'est ce qui donne à leurs sociétés musicales un cachet tout particulier, et vraiment digne d'être noté.

Ce qui mérite aussi d'être noté, c'est la belle com-

position dont un citoyen de New-York vient de doter son pays. Cet homme au grand cœur a mis en musique la Constitution des États-Unis. L'exécution a duré huit heures. On est sans nouvelles des exécutants.

---

## RUSSIE

La Russie a produit un opéra! *Rognéda*, de M. Seroff, qui est fort connu comme critique musical, a été représenté au théâtre Marie, de Saint-Pétersbourg, vers la fin de l'année dernière. La presse locale a été unanime à constater le succès de cette œuvre, qui a valu à son auteur un cadeau de 2,000 roubles et une pension viagère de 1,200 roubles.

Il n'y a qu'une Russie!...

X. X.

## LA CLOTURE ET L'OUVERTURE

J'arrive le dernier pour clore ces pages, ou plutôt le premier pour ouvrir celles de la nouvelle année, car il est écrit « que les derniers seront les premiers. » Risquons donc une oreille sur la saison musicale qui a commencé au moment où s'arrête la revue rétrospective contenue dans les articles précédents. Ce sera autant de gagné sur l'an prochain.

1866 se solde par les triomphes d'Offenbach, victorieux sur toute la ligne, et par les regrets cuisants qu'excite l'éloignement de Thérésa, qu'on a

nommée la muse des bastringues, la diva du carrefour.

Je n'ai rien à dire d'Offenbach ou de ses succès. Ce n'est pas d'hier qu'il s'est affirmé et imposé. Les esprits revêches ont beau se plaindre qu'on déserte *Alceste* pour aller applaudir *la Vie parisienne*, est-ce la faute d'Offenbach s'il écrit un siècle après Gluck et s'il amuse ? Au surplus, l'auteur de *la Belle Hélène* ne trompe pas l'acheteur sur la nature de la marchandise. Vous êtes prévenus. En allant au théâtre, vous savez à l'avance que vous n'irez pas entendre un prélude de Bach ou la symphonie pastorale de Beethoven. S'il écrivait pour l'Académie impériale de Musique, je ne dis pas. Mais Offenbach n'aspire guère à faire des *Alceste*, pas plus que M. Paul de Kock ne vise a écrire un *Arbogaste*, ou que Cham à refaire les peintures murales de l'Hôtel des Invalides. Diogène s'en tient à son tonneau ; ôtez-vous donc de son soleil.

« C'est la faute de Thérésa ! » — Je ne parlerai d'elle que pour constater qu'on en parle trop. L'a-t-on assez exaltée dans son temple vulgaire, et l'a-t-on assez conspuée dans la presse ! Les mains l'applaudissent, la plume la déchire. Le soir, elle est aux nues, *alle stelle*, le lendemain aux géhennes. Il n'est pas de pudeur artiste qu'elle n'ait révoltée, pas de vigoureuse indignation qu'elle n'ait éveillée. Combien de fois elle

m'a fait songer à ce tiercet de Dante qui commence par ce vers :

Questa è colei ch'è tanto messa in croce,

et qui pourrait se traduire ainsi : La voici la femme qui a été si souvent déchirée, même par ceux-là qui auraient dû être moins sévères, et qui, au lieu de lui jeter un conseil, sinon un mot d'éloge, l'ont si durement blâmée, si souverainement méprisée. »

N'y aurait-il pas le moyen de la laisser un peu tranquille, cette pauvre fille, et de lui permettre qu'elle fasse son métier? Il y en a tant d'autres qui en font de moins musical et qu'on tolère! Seule, Thérésa exciterait de si fortes colères! Si l'on n'en veut pas, qu'on n'en dégoûte point les autres. Et vous aurez remarqué, comme moi, que la plupart des réquisitoires prononcés contre cette malheureuse triomphante sont écrits dans un langage qui ne vaut guère mieux que celui des chansons de Thérésa. On dirait qu'on ne sait l'adostropher sans dire de gros mots, du moins des mots par trop réalistes, ni sans mettre les points sur les *i* et les poings sur les hanches. Pourquoi toute cette fureur? Parce qu'on va applaudir avec enthousiasme la virtuose de l'Alcazar? Il serait plus logique et plus généreux de s'adresser aux applaudisseurs. Tant pis pour les riches imbéciles si les Aspasies les ruinent.

Vous n'en voudrez pas à celles-ci ; elles font leur métier. Thérésa ne trompe personne sur la nature de sa marchandise. Elle met une lanterne rouge à la porte. N'entrez pas si vos saintes croyances d'art vous en empêchent. Ne vous arrêtez pas chez le marchand de vin de la barrière si la boisson frelatée qu'il y débite répugne à votre palais délicat.

Je conseille bien à messieurs les Catons de s'attaquer à Thérésa, et de jeter des cris de paon pour déplorer la décadence de l'art ou les fausses tendances! On dirait qu'ils veulent étudier les mœurs de l'époque dans les carrières d'Amérique ou dans les *garnis* de la rue Mouffetard. Portez vos regards plus haut, messieurs; montez, montez. Laissez là les guinguettes, où vous n'avez que faire, et explorez un peu les grandes scènes lyriques. Vous vous plaignez du réalisme, et vous ne remarquez pas celui qui vient par trop matérialiser les belles fictions poétiques de nos grands théâtres! Il y en aurait long à dire à ce sujet. Je ne veux me borner qu'aux deux derniers ouvrages donnés sur nos deux premières scènes lyriques, l'Opéra et l'Opéra-Comique : savoir, le ballet *la Source* et *Mignon*.

On matérialise l'art, on l'abaisse, dites-vous; on lui coupe ses ailes d'archange pour l'obliger aujourd'hui à marcher, demain peut-être à ramper. Et vous

nous montrez comme preuve l'Alcazar et sa Thérésa !

Allez-vous-en plutôt voir les grands théâtres.

En vain les peintres s'efforcent-ils de poétiser les belles conceptions, Ingres en peignant *la Source*, Ary Scheffer en nous léguant *Mignon;* le théâtre vient qui souffle sur les auréoles de ces filles du rêve et de la poésie, et en fait des prétextes à gambades ou à roulades.

Qu'a-t-on fait de *la Source?* Une Cerisette quelconque, une *cocotte*, puisque le mot est de mise, qui dispute à une *biche* tartare un Arthur des bois.

Qu'a-t-on fait de la suave et délicate *Mignon* de Wilhem Meister, de cette sœur de la *Fenella* de Walter Scott? On l'a jetée dans les bras d'un époux, et on lui a recommandé de donner beaucoup d'enfants à son pays.

Là est plutôt le danger pour l'art. C'est dans les grandes sphères qu'il tend à s'abaisser. Ne regardez pas les couches inférieures; on le matérialise bien plus au sommet de l'échelle. Rappelez-vous la fable. Ce n'est pas celui qui est en aval du ruisseau qui peut troubler l'eau de celui qui boit en amont. C'est la source qui se ternit et qui ternit ainsi tout le cours d'eau. Naturellement en arrivant jusqu'aux bas-fonds le mal empire et s'exagère; à l'Opéra il n'est qu'un idicule, à la salle Favart il commence déjà à se

changer en profanation ; quand il arrivera à l'Alcazar, il deviendra l'abject, peut-être l'immonde. A qui la faute ? à qui doit donner l'exemple ou à qui le suit ? A la cause ou à l'effet ? N'oublions point que pas plus que les rivières, les saines tendances de l'art ne peuvent remonter vers les hauteurs ; elles doivent en couler. Matérialisez en haut, vous voyez ce que vous trouverez en bas.

M. DE THÉMINES.

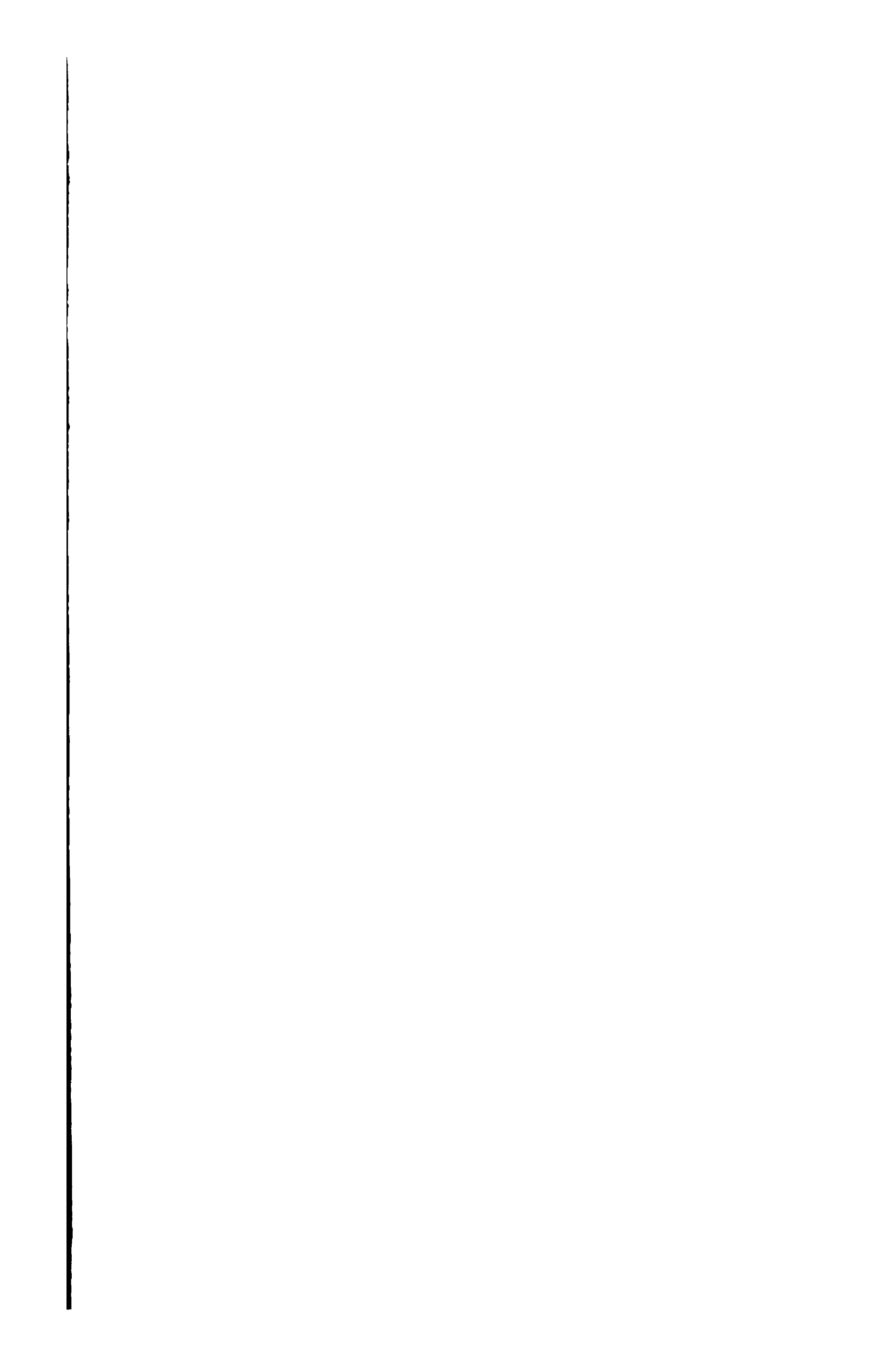
---

# TABLE DES MATIÈRES

---

Paris. — Typographie Morris et Comp., rue Amelot, 64.

Paris. — Typ. Morris et Comp., rue Amelot, 64



**EN VENTE A LA MÊME LIBRAIRIE**

---

# MARIUS ET LES TEUTONS

FANTAISIE MUSICALE

PAR RAOUL ORDINAIRE

**Prix : 1 franc**

---

# HISTOIRE DU FREISCHÜTZ

PAR

**EDMOND NEUKOMM**

Tiré de la Biographie de Charles-Marie de WEBER, écrite par son fils le baron

**MAX-MARIE DE WEBER**

**Prix : 1 franc**

Paris. — Typ. Morris et Comp., rue Amelot, 64

